

عندما تتجلّى الرِّواية..
"زهرة عمر" أنموذجًا

د. هند أبو الشعر/ الأردن

نَزَلَ الشِّعر عن عرشه بهدوء، هذا ما حدث في العالم كلّه، وتسيَّدت الرِّواية عالم الإبداع، وصار السَّرد هو السيِّد الذي يستولي على عقول ومخيّلة القرّاء. لقد انفجرت الأحداث الكبيرة وشتَّتت الشعوب وهجَّرت العائلات وقلبت الدنيا، محت إمبراطوريّات وهَدَمَت العروش الإمبراطوريّة وكوَّنت خرائط جديدة لدول وأمم منذ الحرب العالميّة الأولى، ومن بعدها الحرب الثانية، وها نحن بعد قرن من سكوت مدافع الحرب العالميّة الأولى، نقف على عتبة الخوف من خرائط جديدة، وقد تشتَّت الشعب السوري والشعب العراقي في العالم كلّه، وأصبح كلّ عربيّ في زمن الرَّبيع العربيّ مشروع رواية...! والرِّواية هي الشكل الفني الذي يتَّسع لكلّ هذا وأكثر، لسقوط الدول وللثورات والحروب والموت الجماعيّ... هذا فضاء الرِّواية الرَّحب المدهش، رواية الأجيال والمسافات وتعدُّد الشخصيّات والأحداث الجماعيّة الكبيرة، ومِن هنا نبدأ.

أحسَنَت وزارة الثقافة الأردنيّة بإعادة نشر رواية الراحلة زهرة عمر (الخروج من سوسروقه) رواية الشتات الشركسي، ضمن مشروعها الرّيادي "مكتبة الأسرة" لهذا العام 2018م، وأعادت بذلك وضعها في دائرة الضوء. إنَّ زهرة عمر التي تشبّعت بروايات الشراكسة عن الخروج والهجرة من بلاد القوقاز إلى العالم، تجلّت في كل كلمة كتبتها، لملمت أساطير النارتيّين وروايات الجدّات والأمهات، وأعادت رسم يوميّات الشتات بمهارة فنيّة مذهلة، كلّ الشخصيّات حاضرة بقوّة عجيبة، الأحداث التي حفرت في جباه الأجداد الذين ضاعت عائلاتهم في البحار وألقتهم السفن المحترقة إلى المياه المتجمدة، نقلتها زهرة عمر بلغة مرسومة بذكاء روائي، لن أنسى أبدًا رحلة العَرَبَة المصنوعة من الخوص المجدول، والتي تحمل العائلة المفجوعة بطفلها المقتول على يد جيش القيصر، والذي دفنه الرِّجال في ساحة البيت ليلًا، وساروا مع الفجر في العربة إلى المجهول، كانت أخته الصغيرة بطلة الرِّواية ترتعش ليلًا ولا تصدِّق أنه مات، كانت تراه يندسّ قربها في جلد الخراف وهو يقول:

- افتحي عينيكِ.. هل أنتِ خائفة منّي..؟ أنا بردان ونعسان وخائف من ظلمة القبر.. ابتعدي قليلًا لأنام جنبك، أريد أن أحسّ بجسم دافئ قريبًا منّي.. لا تدعي الوالد يعرف شيئًا، سيغضب إن عرف أنّني شعرتُ بالخوف.. أفسحي لي مكانًا لأنام بقربك..!

هكذا قبلت الصغيرة التي بدأت رحلة الهجرة والانسلاخ عن الوطن موت رفيقها الصغير... أخذته معها في خيالها من قبره في ساحة البيت، إلى مخيّلتها الأبديّة في المهجر!

كلّ ما روته زهرة عمر اكتنز بروح الأساطير الشركسيّة، وبحزن الصغيرة التي رافقت الأب وبقيت معه، رأت معه موت الأم وطفلها بالكوليرا في سفينة الموت التي تقلّ المهاجرين إلى تركيا، سمعت صوت ارتطام جسد الأم وطفلها في مياه البحر البارد ليلًا، وهي تمسك بكفّ الأب... هربت معه من استعباد الآغا التركي، ووصلت معه إلى "رأس العين"، وقد تجلَّت زهرة عمر وهي تعيد كتابة روايات الأجداد الذين جاءوا إلى "رأس العين"... هنا تستطيع وأنتَ تقرأ هذه الرِّواية أن تستعيد خرير السّيل، وتشمّ رائحة قرية عمّان التي نبتت فجأة مثل زهرة شقائق النعمان ذات ربيع دافئ.

ماذا لو انتظرنا روايات عرب بلاد الشام والعراق الذين تفتَّتوا في الشتات في العالم؟ أيّ عالَم روائي سيتفجّر في عشرينيّات هذا القرن المجنون؟ أيّ حزن عربي جماعي يقدر أن يقدِّمه السَّرد وتلملمه الرِّواية؟

ستكون هناك روايات عالميّة ترصد حزن عرب هذا الزّمن القاسي، وسيكتبها أطفال العرب الذين تشتَّتوا في العالم، وأقول أخيرًا: إنَّ ما أبدعته الرّاحلة زهرة عمر جَمَعَ شتات الشراكسة، وأطلق أساطيرهم في عروق الرِّواية الأردنيّة بامتياز، فلروحها السلام الأبديّ ■

"المدنيّة"
في حراك التَّغيير العربيّ

د. نادية سعد الدين/ الأردن

حَلَّت، مؤخرًا، الذكرى المئويّة الأولى لتأسيس الحكومة العربيّة في سورية، ومن ثم المملكة العربيّة السوريّة، (1918-1920)، بقيادة جلالة المغفور له الملك فيصل الأول بن الحسين، طيّب الله ثرّاه، والتي جسّدت حضّورًا متقدمًا وسبّاقًا لأبرز معالم الديمقراطيّة، بمعناها المعاصر، رغم قصر عمرها الزمنيّ، وذلك عبْر استلال مفهوم الدولة "المدنيّة" عنوانًا بارزًا لمساعي ترسيخ التعدديّة، والحريّات العامة، والمساواة، والعدالة، ضمن حراك مبكّر واستباقيّ لحلّ قضايا الخلاف اللاحقة التي ستظهر في بنية الحياة السياسيّة العامة للدول العربيّة، ولمعظم القضايا المطلبيّة التي ما تزال الشعوب العربيّة تنادي بتحقيقها، واعتلت بها منصّة حراك التَّغيير ضمن بعض الساحات العربيّة، منذ العام 2011، في مفارقة معتبرة عند الاحتفاء بتشكيل أوّل دولة عربيّة وحدويّة مستقلة في العصر الحديث بعد سقوط الدولة العثمانيّة ونهاية الحرب العالميّة الأولى.

وقد تجلّت معالم البناء الديمقراطي ضمن مسار حكم الدولة العربيّة في سورية، التي أرست ميراثًا حضاريًّا وتراثًا سياسيًّا ونهضة عربيّة تأسّست على مبادئ القوميّة والوحدة والاستقلال والمساواة، بعيدًا عن الفروق الطائفيّة والإقليميّة الضيّقة، فمثّلت تجسيدًا فعليًّا لليقظة القوميّة العربيّة، ونموذجًا حقيقيًّا للدولة الديمقراطيّة العصريّة، والتي كانت مدار الندوة التي نظّمها منتدى الفكر العربيّ بعنوان "دولة النهضة العربيّة"، في 2 أيلول (سبتمبر) 2018، تحت رعاية ومشاركة صاحب السّمو الملكي الأمير الحسن بن طلال المعظم، إيمانًا منه بأهميّة التأصيل الفكريّ لتلك التجربة الغنيّة.



ويجد مفهوم "المدنيّة" مكانه القويّ هنا في دستور الدولة، الذي عُرف باسم "القانون الأساسي"، الصادر في 13 تموز (يوليو) عام 1920، واستوعب، كما صمّمه الآباء الدستوريون الكبار للحركة العربيّة الحديثة، التغيُّرات الاجتماعيّة- السياسيّة الجارية آنذاك، مثلما عبّر بشكل نموذجيّ عن المفاهيم والأفكار القانونيّة الدستوريّة للحركة العربيّة، عندما نصّ بأنّ "البلاد ملكيّة دستوريّة مدنيّة نيابيّة"، لا مركزيّة الإدارة، تكفل الحريّات السياسيّة والاقتصاديّة، وحقوق الطوائف الدينيّة، وتساوي بين المواطنين "أمام القانون في الحقوق والواجبات"، وأقرّ حق الرأي والانتخاب و"حرية المطبوعات"، واحترام حقوق الأقليّات، فباتت "المدنيّة" شكلًا محوريًّا للنظام الحاكم، الذي أريد له أن يكون "دستوريًّا ديمقراطيًّا".

لقد رسّخ الدستور المتقدّم لمبدأيّ "المواطنة" و"الاندماج"، اللذان ما يزالان يشكلان موضع جدل في الوطن العربي حتى اليوم، حيث قامت وحدة المجتمع الأساسيّة في مفهوم الدولة على "المواطن"، الذي يُقيم في "المملكة العربيّة السورية"، وفق قاعدة المساواة دون تمييز، واعتماد "الروحيّة التكامليّة الاندماجيّة" وليس "الروحيّة الصّهرية"، بين أفراد المجتمع المنضوي في إطارها. وقد تجسّد ذلك بإعلاء مفهوم الجدارة والكفاءة لتولية المناصب العلميّة والإداريّة، عدا منح حقّ الترشُّح والاقتراع في الانتخابات "للسوريين" جميعًا، بما فيهم المرأة والرجل، وفق شروطه المرعيّة، دون النص بذلك صراحة، ممّا شكّل نظرة متقدمة وغير مسبوقة في تلك المرحلة.

لقد ارتبط مفهوم الديمقراطيّة هنا بعدة مظاهر أساسيّة؛ أولًا: "حاكميّة الأمّة"، التي تجسّدت عبْر "المؤتمر السوري العام" المنتخب، والممتد منذ

حزيران (يونيو) 1919 حتى تموز (يوليو) 1920، والذي شكل أعلى سلطة لتمثيل الشعب والنطق باسمه، وممثلًا سياسيًّا ودستوريًّا للعرب في سورية الطبيعيّة، وثانيًا: بناء قوانين البلاد وأنظمتها على قواعد الحرية والعدل والمساواة(1)، ضمن نظام ديمقراطي قائم على فصل واسع بين السلطات الثلاث، وثالثًا: بروز مجال مدني فتيّ، قياسًا بتشكيل التجمعات ونشوء المنتديات الثقافيّة- السياسيّة وتأسيس الأحزاب السياسيّة والكتل البرلمانيّة والجمعيات وازدهار حركة الصحف، فيما حسمت الدولة العربيّة مبكرًا إشكاليّة العلاقة بين الدين والدولة، والتي ما تزال عالقة حتى الآن بين ثنائيّة "الوصل" و"القطع"، وذلك لجهة الفصل بينهما.

بيد أنه لم يُقيّض للدولة العربيّة، نتيجة أسباب داخليّة وخارجيّة متعدِّدة، أن تمضي في مشروعها التنمويّ المستقل كنموذج للدولة القوميّة المستقلة التي تأخذ مكانها ضمن النظام العالمي الجديد.

وتسجّل المفارقة هنا عند تجسيد الدولة العربيّة في سورية، قبل مئة عام، للقضايا المطلبيّة نفسها التي ما تزال الشعوب العربيّة تنادي بتحقيقها، واعتلت بها منصّة حراك التَّغيير ضمن بعض الساحات العربيّة، منذ العام 2011، بدرجات متفاوتة بحسب خصوصيّة كل دولة، والتي من المتوقع أن تظلّ شاخصة كأبرز التحديات في المرحلة المقبلة، عند ثبات طريقة التعاطي معها دونما تغيير؛

أولًا: الإصلاح

أحدثت متغيرات المنطقة، لاسيّما استمرار الأزمة السورية، جدلًا متواترًا لمْ يُحسم، حتى الآن، بشأن مفهوم التَّغيير، وسيرورة الإصلاح المنشود بين التدرُّج و"الرّزمة الواحدة"، وسط تجاذب ثقافي- سياسي متبادل حيال "أولويّة" الحراك الإصلاحي المنشود، بين الأخذ بناصية الجانب التعليمي- الثقافي باعتباره بؤرة التَّغيير (تبعًا لرؤية الإمام محمد عبده المتقدمة تاريخيًّا في أولويّة الثقافة في عمليّة الإصلاح، حيث الإصلاح السياسي يبدأ من التربية والتعليم)، وبين ضرورة استلال الشق السياسي في مقدمة درب الإصلاح، تمهيدًا لتعميمه على الجوانب المجتمعيّة الأخرى، مقابل الاعتقاد بأنَّ الموروث الثقافي، بما يتضمّنه من أمثال وحِكَم وقِيَم سائدة تحكم علاقة كل من الفرد والمجتمع بالسلطة، لا يساهم في دفع حركة الإصلاح إلى الأمام بقدر ما يدفع إلى السلبيّة والحذر من التورُّط في مشاكل السياسة. بينما ثمّة اتجاه آخر يصرّ على وجود "المشكلة الثقافيّة"، التي تمثل العائق الأبرز في طريق الإصلاح السياسي، بما يستوجب أن تكون الأولويّة في الإصلاح للجانب الثقافي، لأجل إنتاج حالة ثقافيّة صحيّة داخل المجتمعات العربيّة، وإلّا فإنّ الأمراض السياسيّة ستبقى مهيمنة، بحسب ذلك الرأي.

وقد قاد هذا الخلط في الرؤى إلى غياب القاعدة المشتركة في قراءة موضوع الإصلاح، المرتكزة إلى الفهم العام للتغيير ومفردات فعله

وواقع المشهد السياسي والثقافي والمجتمعيّ والمقومات الوازنة للإصلاح.

ويستقيم ذلك النقاش المضادّ للتوافق الجمعّي حول أولوية التحرُّك الإصلاحي مع وجود قوى سياسيّة ومجتمعيّة داخليّة تشكل الشدّ العكسي للإصلاح وترسيخ الحياة الديمقراطيّة وتعزيز الحريّات العامة، أو ما تسمى "خصوم الإصلاح" المتمثلة في قوة متنفذة ومتغلغلة داخل مفاصل الكيان السياسي ومعارضة للتغيير، بغية تفادي المحاسبة والمشاركة في اتخاذ القرار والحفاظ على المصالح والمكتسبات الشخصيّة، عبْر الاتّكاء إلى مسوّغات عديدة، ومنها القوة السياسيّة لجماعة الإخوان المسلمين، مقابل ضعف الأحزاب السياسيّة، والمنظومة القيميّة والثقافيّة للمجتمع.

وقد تستلّ الفئة "الخصم" للإصلاح من التحديات المترتبة على وجود اللجوء السوريّ في دول الجوار، ومنها الأردن، وأوضاعهم الإنسانيّة الصعبة نتيجة هجرتهم من بلادهم، مسوّغًا مضادًا للمضيّ قدمًا في خطوات التَّغيير، حيث قد تجد في ذلك مناخًا مريحًا، عبْر تحذير مطالبي الإصلاح من مغبّة الذهاب بعيدًا في مطالبهم وقلب الأولويّات.

بيد أنّ العمليّة الديمقراطيّة تستلّ مسارها التحوليّ الناجز من "تشبيك" علائقي جمعيّ لأطراف المعادلة الوطنيّة المجتمعيّة، وفق أقانيم الحوار البنّاء والتعدديّة والتسامح وسيادة القانون وحماية الحقوق والحريّات وتعزيز مبادئ الفصل والتوازن بين السلطات.

ومن شأن تلك الركائز، معًا، التأسيس "للدمَقرطة المجتمعّية"، عبْر ربط منظومة القيم وأنماط تفكير ومعتقدات المواطنين، المستندة إليها، بالنَّسق الثقافي للمجتمع، باعتبار أنَّ الديمقراطيّة ليست مجرد صياغة دستور ديمقراطي وإقامة مؤسسات، على الرّغم من أهميتها، أو إجراءات سياسيّة أو حصيلة عدديّة لنتائج العمليّة الانتخابيّة، وإنّما، أيضًا، خلق معادلة التوازن والتوافق بين المكونات السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، التي تهيئ الظروف الموضوعية اللازمة لبناء الديمقراطيّة.

ثانيًا: مفهوم الدولة المدنيّة

تغلب سمة ضبابيّة "المنطقة الرماديّة" على طريقة تعاطي الخطاب السياسي مع مفهوم الدولة المدنيّة، في ظل النقاش الوطني الدائر حول هويّة الدولة، والانقسام الحاد بين التيارات الفكريّة والسياسيّة والثقافيّة حيال طبيعة ماهيّتها، لاسيّما في ما يخص علاقة الدين بالدولة أو بالسياسة، نظير التطورات والأحداث الأخيرة التي باتت تهدِّد السِّلم المجتمعيّ.

وما يزال سوء الفهم يكتنف مفهوم الدولة المدنيّة، سواء أكانت دولة مدنيّة أم دولة القانون أم دولة المواطنة، بينما يظل موقف الحركة الإسلاميّة من ماهيّة الدولة "حمّال أوجه" متباينة، عند عدم حسمه أو لدى مطالبة بعض أقطابها لإقامة الدولة الإسلاميّة.

يستقيم ذلك مع أوضاع سياسيّة واقتصاديّة وأمنيّة مجتمعيّة غير محمودة في غالبية الدول العربيّة، مع الأخذ بالاعتبار الخصوصيّة المحليّة، إزاء ارتفاع معدلات الفقر والبطالة، وانتشار المحسوبيّة والواسطة والفساد، وتراخي إشكاليات "الهوية" و"المواطنة" والحريّات العامة والتعدديّة السياسيّة والحزبيّة والعدالة الاجتماعيّة والمساواة، مقابل تنامي الهويّات الفرعيّة، وضعف سيادة القانون، وانسداد آفاق الحوار والمشاركة، وغلبة المنظور الأمنيّ على السياسيّ في التعاطي مع مطالب الإصلاح.

ومن شأن بقاء تلك الإشكاليّات أن يجعل مفهوم الدولة الديمقراطيّة المدنيّة بعيدًا عن النفاذ الفعلي، عند الأخذ بناصية مضمونها ورحابها الذي يتّسع لكل المواطنين، بصرف النّظر عن توجُّهاتهم ومعتقداتهم، ويتم فيها، بضمانة الدستور، تحقيق المساواة والعدالة، وتعزيز الحريّات العامة والتعدديّة السياسيّة والحزبيّة، وضمان الشفافية والمساءلة، ومكافحة الفساد، وتحقيق الاندماج الاجتماعيّ على مستوى الهوية والمواطنة، بعيدًا عن الهويات الفرعية، التي تهدّد السّلم المجتمعيّ.

ثالثًا: المواطنة

إذا كان الخطاب، الرسميّ والشعبيّ، العربيّ يؤكد أهميّة الوحدة الوطنيّة سبيلًا جمعيًّا للنهوض ومواجهة تحديات المشهد الإقليمي العربي المضطرب؛ إلّا أنَّ الإشكاليات المصاحبة "للمواطنة الفاعلة" بقيت خارج حدود أطره، تقييمًا ومعالجةً واستخلاصًا للحل، فيما ظلّت ثيمة العدالة، التي تُعدّ الطريق الناجزة نحو الدولة المدنيّة، ومسألة تحقيق الاندماج الاجتماعيّ على مستوى "الهوية" و"المواطنة"، قيد حراك التَّغيير العربيّ المنشود، منذ زهاء سبع سنوات.

فإذا كانت المواطنة تشكّل مكوّنًا أساسيًّا في بنيان الديمقراطيّة، بوصفها "عمليّة متراكمة"، سعيًا نحو بلوغ المجتمع الديمقراطي وفق قاعدة الحوار الشامل واحترام الاختلاف وتنمية الحسّ الوطني وتعزيز الشراكة، على أرضيّة توزيع "المكاسب والتضحيات" في الدولة، التي تستقيم مع مفهوم المواطنة القائم على مبدأ تكافؤ الفرص والمساواة في الواجبات والحقوق، وعدالة التوزيع وسيادة القانون، بيد أنَّ إحداث "الفصم" في إحداها، أو كليّتها، يخلق إشكاليّات حادّة تصبّ في خانة الأنساق المجتمعيّة الجمعيّة.

بينما تتفاقم الفجوة مع غياب معايير واضحة للتعيين وفرص متساوية في العمل والتعليم والصحة، وسط مثالب الواسطة والمحسوبيّة وعدم الشفافية وسوء التوزيع، فكلما كانت قسمة السلطة غير سليمة ولا متوازنة، كما الحال مع الثروة ومقدّرات الأمة، بما يجسّد دولة "الثقب الأسود"، التي تعدُّ سمة عامة مشتركة بين الدول العربيّة، حيث مركزيّة الدولة وصعوبة تمكُّنها من بناء علاقة متوازنة مع الهيئات والمؤسسات،

وتغوّل السلطة التنفيذيّة على حساب السلطتين التشريعيّة والقضائيّة، وسوء توزيع السلطة والثروة، فإنَّ ذلك يقود إلى غياب قيم الحرية والمساواة والعدالة الاجتماعيّة، ويخلق إشكاليّة "المواطنة"، وتحدّيات الدمج والهوية والتفاوت في التمثيل.

وعند تعرُّض غير المواطنين، المقيمين في الدولة بصفة مؤقتة أم دائمة، إلى تحديات إبعادهم وتهميشهم عن الحياة السياسيّة أو وضعهم ضمن مراتب سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة متباينة أو حصرهم في وضع قانوني وسياسي أدنى بفعل مقاومة الدمج باسم تأكيد الهوية، فإنَّ ذلك يخلق توترات عميقة قد يصعب احتواؤها أحيانًا تضرّ بمصلحة الدولة نفسها ووحدتها(2)، حيث تنسحب هنا أشكال القهر السياسي، بالضرورة، على الجوانب الحياتيّة الأخرى، متغلغلة إلى دائرة القهر الاجتماعي لتشمل فئات اجتماعيّة ظلّت في منأى عن الحرمان، دون أن يساعد انطواء دستور الدولة على مقتضيات ذات الصلة بالحقوق الاقتصاديّة والاجتماعيّة وبمبدأ المساواة بين الجميع، في ردم الهوّة، طالما بقيت الممارسة بعيدة عن النفاذ إلى روح المواطنة الكاملة(3).

ويفضي هذا، بشكل أو بآخر، إلى بقاء "المواطنة" خارج نطاق الحسّ والفعل الفردي والمجتمعيّ، طالما لم تنعكس في صور إدراك احتياجات الوطن والحفاظ على مقدراته وممتلكاته العامة والخاصة وصون إنجازاته، والإحساس بالمسؤولية الاجتماعيّة تجاه المجتمع وقضاياه الأساسية، والإقبال على المشاركة في الحياة العامة، مقابل ضبابيّة مفهوم الثقافة السياسيّة، النابع من قيم الولاء والانتماء، عن الذهن الوطني.

إذ لا تتحقق المشاركة الوطنيّة، سواء في الانتخاب والترشُّح أم الانخراط في الحياة السياسيّة والعامة، دون تلمُّس الفرد لمواطنته الحقيقيّة، أو إيجاد البيئة المواتية لمؤسسات المجتمع المدني، الحزبية والنقابية والعمالية وغيرها، والتي من خلالها تتجسد مشاركته الفاعلة. وعند حدوث "القطع" بين الهويّة الوطنيّة الجامعة والسلوكيات المؤسسة لمنظومة قيميّة ضيقة، تبرز مواطن التضادّ مع هويات "فرعيّة" أوليّة تستبدل الدين أو العشيرة/ القبيلة بالأمة وعاءً حاضنًا للهوية والانتماء، بديلًا عن الأنساق المؤسسية للدولة، ما يخلق بيئة رخوّة حاضنة لمنافذ القوة والعنف في انتزاع ما أخفقت طاولة الحوار الوطني في تحصيله، متجسّدة في صور العنف المجتمعي والاحتماء العشائري بديلًا عن الوطن الواحد.

فيما يقع المحظور لدى تغذية وتحويل الهويّات الثقافيّة والدينيّة للجماعات إلى هويّات طائفيّة مسيّسة وتجزيئيّة تنتج هويّتها "الفرعيّة" في إطار المؤسسات التقليديّة المناقضة للهويّة الوطنيّة، بما تجرّه من ويلات على السِّلم المجتمعي وتتسبَّب في عرقلة الاندماج وتهدد آفاق التنمية وتحقيق التقدم.

ويضاف إلى ذلك؛ تحدّي اللُّجوء السوري على

دول الجوار، الذي يصيب ما يسميه "لوشيان باي" أزمة هويّة الدولة، المرادفة، إلى حدّ ما، لأزمة بناء الأمة عند "جابريل ألموند"، بالإضافة إلى إشكاليَّتي الاندماج والمواطنة(4)، عند الحديث عن خلخلة التركيبة السكانية، بخاصة عندما يكون للدولة خبرات سابقة في استقبال موجات من اللاجئين، بحيث تضيف موجة اللجوء الجديدة إلى ساحتها أعباء متفاقمة، في ظل ضعف مواردها ومحدوديّة نطاقها الجغرافي، بينما يؤثر أعداد هؤلاء اللاجئين المتتابعين في ميزانها الديمغرافي، لاسيّما إذا كان عدد سكانها الأصليين محدودًا، بما يخلّ في الكفّة السكانيّة، عندما يفوق عدد اللاجئين أعداد سكانها الأصليين، فتضحى بذلك بلد اللاجئين والمهاجرين، فيما تصبح ملامح "الهويّة" الوطنيّة ضبابيّة.

رابعًا: التطرُّف

أمام تفكُّك أواصر العالم العربيّ وتفشّي بؤر ثغراته العميقة، واتجاهه نحو "العسكرة"، وليس للاعتماد المتبادل والتكامل الاقتصادي بين دوله، وتنامي أزماته البنيويّة العميقة، وضعف قدراته وإمكانياته، لاسيّما اقتصاديًّا وسياسيًّا، واتّساع نطاق وعمق صراعاته(5)، وارتفاع معدل اختراقه الخارجي، وتعرُّضه لموجة عاتية من الانقسامات الداخليّة على أسس طائفيّة وعرقيّة مذهبيّة، فضلًا عن تراجع الاهتمام بالقضية الفلسطينية، ستبقى تنظيمات مسلّحة متطرّفة، مثل "داعش" التي لا مستقبل لها، تتغلغل بين ثنايا الفراغ، بينما ستستمر حملات محاربة الإرهاب، التي تقودها الولايات المتحدة منذ سنوات، من أجل رسم خطوط جيوسياسيّة جديدة في المنطقة، وفق رغبات وخطط القوى الغربيّة، ما يعني، في المحصلة، السَّير بالمنطقة نحو مزيد من عدم الاستقرار.

خاتمة

على الرَّغم من أنَّ مطالب الديمقراطيّة والعدالة والحريّات العامة والمساواة كانت حاضرة بقوة في حراك التَّغيير العربيّ، أو ما يسمى "الربيع العربي"، منذ عام 2011، والتي سبق وأن جسّدتها الدولة العربيّة في سورية، (1918 -1920)، في مفارقة معتبرة عند إحياء الذكرى المئويّة الأولى لتأسيسها، مؤخَّرًا، إلّا أنَّ الإشكاليّة ما تزال عالقة حيال منسوب تطبيقها الفعليّ في المجتمعات العربيّة، بما يصيب المنظومة القيميّة والثقافيّة المجتمعّية، حيث ما تزال الحدود الثقافيّة والأطر الاجتماعيّة التي ترسمها ثقافة المجتمع تشكل عوائق ديمقراطيّة.

بيد أنَّ المجتمع عندما يصل إلى درجة من الوعي الديمقراطي، تصبح المواطنة جزءًا مرادفًا له، وذلك عند ترسيخ خطاب المواطنة وتعزيز القدرة على الإدارة الحكيمة للاختلاف وتنمية الوعي العام بالهويّة المدنيّة، إذ من دون الديمقراطيّة والحريّة وحق المشاركة لا يتمكّن الأفراد من ممارسة مواطنيّتهم، كما لا يتمكّن المجتمع من التقدُّم ■

الثقافة المدنيّة
بين الضَّرورة والرفاهيّة

د. وليد عبدالهادي العويمر/ الأردن

لابُدَّ لنا بدايةً من تعريف "الثقافة" و"المدنيّة" حتى نحدِّد المضمون الحقيقي لكلا الكلمتين، ومن ثم نسقطهما على الواقع الأردني والعربي والإسلامي.

إنَّ أحدث تعريف للثقافة هو التعريف الذي جاء في إعلان مكسيكو عام 1982م، حيث نصَّ على أنَّ الثقافة هي جميع السمات الماديّة، والروحيّة، والعاطفيّة، التي تُميِّزُ أيَّ مُجتمَع عن غيره، وهي تَضمُّ طريقة حياة هذا المُجتمَع، وفنونه، وآدابه، بالإضافة إلى عاداته، وتقاليده، وحقوق الإنسان الأساسيّة فيه، وتُعتبَرُ الحياة الاجتماعيّة مُترابِطة ومُتكامِلة في المُجتمَع من الناحية السلوكيّة، وكذلك الأفكار، والنُّظُم، التي تُشكِّل بدوْرها ثقافة المُجتمَع. وللثقافة خصائص مُهمّة، فهي إنسانيّة، مُكتسَبةٌ، كما أنَّها اجتماعيّة، وتكامُليّة، ومُستمِرّة.

أمّا المدنيّة، فتعني ذلك الجزء المادّي من أيّ حضارة، كالعمران، والترفيه، ووسائل الاتصال، وقد ظهرت المدنيّة نتيجة التفاعُل الحاصل بين العلوم وتطبيقاتها من ناحية، وما أنتجته الأمّة من ناحية أخرى؛ وهذا ما جعلها تَرتبِطُ بالمجالين: الاقتصاديّ والصّناعيّ، ويَرى بعضهم أنَّ المدنيّة مُرادِفة للحضارة؛ فهم يَرون أنَّها تحملُ الجانب المادّي والمعنويّ للحضارة، كما أنّهم يَعتبرونَها جملة الرقيّ في الصناعة والزراعة في المُجتمَع.

إنَّ المدنيّة جزءٌ من الحضارة، وهي لا تحتاج إلى شَرْح مُفصَّل في معناها كما في الحضارة والثقافة، إلّا أنّنا نستطيع أن نَذكرَ أنَّ المدنيّة هي تراكُم الإنجازات الإنسانيّة من الناحية الماديّة لمُجتمَع مُعيَّن في فترة زمنيّة مُعيَّنة، وهذه الإنجازات

تَهدِفُ إلى تسهيل وتيسير حياة الإنسان، ضمن العقيدة السائدة في مُجتمَعه.

من خلال ما سبق نجد أنَّ الثقافة المدنيّة هي الجانب المعنوي والمادي للأمم والشعوب والتي تشكّلت عبْر تراكمات تاريخيّة هدفها البناء والنَّماء والتطوُّر، والتي بلا شك لا تتعارض مع دين أو عادات أو تقاليد.

إنَّ توطين المعرفة أينما كانت تتطلّب أوّلًا إعادة تشكيل العقل السليم، والتي تتمثل بإعادة بناء مجموعة المفاهيم الأساسيّة التي يقوم عليها النسق المعرفي الوطني. ومن أجل القيام بهذه المهمّة على أكمل وجه، فإنه لا بدَّ من الوعي بالمفاهيم السائدة والمتداولة بين المفكرين والأدباء الغربيين، والعمل على تحليلها وفهمها، وتفكيكها لمعرفة مكامن الإصابات والانحرافات الفكريّة ونواحي القوة والضعف في تلك الأفكار والمعارف، حتى نستطيع أن نأخذ ما يلائم عاداتنا وتقاليدنا وحضاراتنا وديننا. فما أنتجته الحضارة الغربيّة من فنون ومعارف وآداب وعلوم إنَّما هو خلاصة الأفكار والنظريّات والفلسفات المعرفيّة والخبرات والتجارب العمليّة لتلك الشعوب، والتي بلا شك تختلف في أوجه كثيرة عن ثقافة وتجارب وفلسفات شعوب وحضارات الشرق.

من هنا يبرز لدينا مفهوم الثقافة المدنيّة والذي هو نتاج لحضارات غربيّة امتدّت منذ العهد اليوناني والروماني والعصور الوسطى والحديثة والمعاصرة، ولكنها استطاعت أن تنتج للعالم حضارة مدنيّة متفوِّقة في جوانب عديدة وكثيرة، يمكننا أن نستفيد منها ونعيد توطينها سواء في الأردن أو في العالم العربي والإسلامي، بحيث نستفيد ممّا أنتجته تلك الحضارة (الغربيّة) من علوم وفنون وآداب وسياسة واقتصاد... وبما لا يؤثر ولا يتعارض مع ثقافتنا الوطنيّة والعربيّة والإسلاميّة. ولا شك أنَّ هذا التوجُّه يتوافق مع القول المأثور: "الحكمة ضالّة المؤمن، فحيث وجدها فهو أحقّ بها". وقال علماء المسلمين: "كلّ مَن قال بالصَّواب أو تكلَّم بالحق قبل قوله وإن كان بعيدًا بغيضًا يأخذ به"، وذلك تصديقًا لقوله تعالى: "ولا يجرمنّكم شنآن قوم على ألّا تعدلوا"(المائدة:8).

ويُعلّل رفض بعض الإسلاميين لبعض الأسس الفلسفيّة للدولة المدنيّة مثل الديمقراطيّة لأنها تبلورت لدى الأوروبيين في عصر التنوير، والذي اشتمل على عنصرين مخالفين للإسلام: أولًا، خلفيّته العلمانيّة، وبالتالي "رفضه للتصوُّر الديني للحياة" وأن يكون هناك تدخُّل إلهي في حياة البشر سواء على المستوى الفردي أو الاجتماعي. والعنصر الثاني: أن يكون الإنسان هو مصدر كل سلطة، وكل تشريع وكل مبدأ أخلاقي، وبالتالي أن يكون القانون الوحيد الذي يخضع له الإنسان هو قانون الطبيعة. فالإنسان ضمن هذا التصوُّر مالك لنفسه، وهو المسؤول عن ذاته، فله أن يتصرَّف في ذاته جسمًا، وعقلًا وسلوكًا بالطريقة التي يريد بعيدًا عن أيّ قيد أخلاقي أو اجتماعي أو سياسي، اللهم إلّا ما كان من القيود التي يلزم بها ذاته بذاته. ويلجأ المنظِّرون الإسلاميّون إلى فكرة

الاستخلاف لتجنُّب سلب الإنسان إرادته.

وفي المقابل يرى المفكر الإسلامي السوداني حسن الترابي ضرورة المواءمة بين الدين والواقع في ما أسماه "فقه الضرورة أو فقه المرحلة، وأساسه أنَّ الدين الإسلامي ما هو إلا محاولة للتَّوحيد بين الأنموذج الشَّرعي المثالي وبين البيئة الماديّة والاجتماعيّة الواقعة، ولا يتم فقه الدين وعلمه إلّا إذا تكامل علم الشرع المنقول بعلم الواقع الاجتماعي، محليًّا أو دوليًّا، ماديًّا كان أو اجتماعيًّا، لأنَّ حركة التديُّن تتأثر بصيغتها النهائيّة بهذا الواقع الذي هو الإطار الذي ينصبه الله سبحانه وتعالى، ابتلاء للعبد. ولا يمكن أن نتصوَّر الدين إلا أنه حصيلة التفاعل بين القِيَم والمعايير الشرعيّة وبين قوى الواقع المختلفة".

ويؤكد وجهة النَّظر هذه مؤسس ومنظِّر جماعة الإخوان المسلمين حسن البنا في مجموعة رسائله حيث يقول: "وعلى هذا فليس في قواعد هذا النظام النيابيّ ما يتنافى مع القواعد التي وضعها الإسلام لنظام الحكم، وهو بهذا الاعتبار ليس بعيدًا عن النظام الإسلاميّ ولا غريبًا عنه".

ومن هنا، يمكننا القول إنَّ المفكرين المسلمين أكّدوا إمكانيّة الاستفادة من الثقافة المدنيّة والتي أنتجتها الحضارة الغربيّة.

وفي ما يتعلق بمصطلح الثقافة المدنيّة، فإنه يدور حول جملة من المعتقدات تجاه النظام السياسي في المجتمع الديمقراطي الذي يسمح بالحوار، ويسمح للمواطن أن يدقّ باب المسؤول، ويسأل ويستفسر ويحاسب المسؤول في ما يدخل ضمن مجال عمله السياسي الذي وُكِّل به من قِبَل الشعب.

والنّاظر للتجارب الديمقراطيّة في كثير من دول أوروبا الغربيّة وأميركا الشماليّة وبعض دول شرق آسيا يجد أنَّها وصلت إلى مستويات متقدمة من الثقافة المدنيّة، فشعوب هذه الدول يمتازون بمشاركة شعبيّة فاعلة تجاه أفعال النظام السياسي ونتائج أفعاله. حيث نلاحظ أنَّ هناك باستمرار نظرة شعبيّة شاملة إلى أجزاء النظام السياسي كافّة من حيث وظائفه وبنائه.

وهذا التقييم الشامل لمخرجات ومدخلات النظام السياسي يعتبر عاملًا أساسيًّا في خلق ثقافة سياسيّة توازن بين النشاطات السياسيّة والمشاركة العقلانيّة السياسيّة وبين اللامبالاة والانسحاب من العمل السياسي لدى بعض الأفراد، والالتزام بالسياسة التقليديّة لدى بعضهم الآخر.

إنَّ الثقافة السياسيّة بما تحويه من معادلات وموازنات بين مدخلات النظام السياسي ومخرجاته، تعتبر ثقافة جيدة للأنظمة الديمقراطيّة لأنها توازن بين قوة الدولة وردود الفعل الناجمة عنها، وبين الإجماع العام والانقسام الخاص، وبين تأثير المواطن الفعّال والمشاركة في السياسة وذلك غير المهتمّ والمُنسحب من الميدان السياسي. فهي إذن ثقافة سياسيّة معتدلة، قائمة على أسطورة الديمقراطيّة القائلة بكفاءة المواطن على المشاركة في السياسة. فالمواطن له تأثير فعّال إذا تقبَّل صانع القرار



هذه النَّظرة عن دوْر المواطن العادي، وهذه النَّظرة الإيجابيّة من قِبَل صانع القرار للمواطن تحافظ على الموازنة بين قوة الدولة واستجابة وخضوع المواطنين لها. فالمواطن وفق هذه النَّظرة حُرّ في أن يؤمن في ما يؤمن به. وإذا وصلت هذه القناعة للمسؤول فإنه بلا شك سيكون مقيَّد بالاعتقاد بأنَّ هذا المواطن العادي سوف يستمرّ في مساءلة صانع القرار باستمرار إذا لم يتصرَّف صانع القرار بناء على ما يريده المواطن.

إنَّ الثقافة المدنيّة والتي قامت وآمنت بها الشعوب الأوروبيّة طوال فترة نضالها إنَّما أساسها الديمقراطيّة والتي هي تعبير عن

الإنسانيّة (بمعناها الأخلاقي والسلوكي)، بمعنى أنَّ الإنسان هو مصدر ومركز كل شيء يتعلّق بالفكر والحياة، بما في ذلك نظام الحكم. وهذا أصل الفلسفات والمذاهب المعاصرة في المجتمعات الحديثة، خاصة تلك التي أنتجتها عمليّة الصراع بين الكنيسة والدين من جهة، والمجتمع والدولة والفرد من جهة أخرى. ويرى كثير من الباحثين في الشأن الإسلامي وعلاقته بالديمقراطيّة الليبراليّة الغربيّة أنَّ "المفكرين المسلمين لا يرفضون الديمقراطيّة كجهاز للتعبير عن الإرادة الشعبيّة، إنَّما يرفضون الفلسفة الليبراليّة التي تقوم على رؤية ماديّة للكون، وعلى إعطاء الفرد الأولويّة على حساب المجتمع، والمنفعة على الأخلاق، وعلى الإعلاء من قيمة الربح والسيطرة على كل قيمة أخرى، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، ولو أدَّت مصلحة الفرد أو الجماعة الخاصّة إلى تدمير العالم كله".

فالديمقراطيّة والتي هي العمود الفقري للدولة المدنيّة تقوم بدور الحارس الذي يَحول دون تحوُّل نظام الحكم إلى حكومة مركزيّة تمتلك كل السلطة. كما تقوم الديمقراطيّة بالعمل على نزع صيغة التحكُّم المركزي بالسلطة ونقلها إلى المستويات المحليّة والإقليميّة، متفهمة أنَّ الحكومة المحليّة ينبغي أن تتَّصف بسهولة الوصول إليها من قِبَل الشعب والاستجابة لاحتياجاته قدر الإمكان.

وتدرك النُّظُم الديمقراطيّة أنَّ إحدى مهامها الأساسيّة هي حماية حقوق الإنسان الأساسيّة مثل حريّة التَّعبير وحريّة المعتقد وحق المساواة أمام القانون؛ وإتاحة الفرصة للتنظيم والمشاركة بصورة كاملة في الحياة السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة للمجتمع.

وأساس الثقافة المدنيّة في الدول الديمقراطيّة إجراء انتخابات دوريّة حرّة ونزيهة تتيح المشاركة الحرّة لجميع مواطنيها. فالانتخابات الديمقراطيّة لا يمكن أن تكون واجهة لدكتاتور أو حزب منفرد يتخفّى وراءها، بل ينبغي أن تكون منافسة حقيقيّة على الفوز بتأييد الشعب. وتُخضع الديمقراطيّة الحكومات لحكم القانون، وتؤكد أنَّ كل مواطنيها يلقون الحماية بدرجة متساوية في ظلِّ القانون، وأنَّ حقوقهم يحميها النظام القانوني.

والمواطنون في ظلِّ الديمقراطيّة لا يتمتَّعون بالحقوق حسب، بل إنَّ عليهم مسؤوليّة المشاركة في النظام السياسي، الذي يحمي بدوْره حقوقهم وحريّاتهم. وتلتزم المجتمعات الديمقراطيّة بقيم التسامح والتعاون والتوصل إلى الحلول الوسط. فالديمقراطيات تدرك أنَّ الوصول إلى اتفاق عام على قضيّة خلافيّة يتطلّب الوصول إلى الحلول الوسط التي قد لا تكون سهلة المنال دائمًا. وكما قال المهاتما غاندي: "إنَّ عدم التسامح في حدّ ذاته يمثل صورة من صور العنف وعقبة أمام نموّ الروح الديمقراطيّة الحقّة".

ولا يمكن لأيّ ثقافة مدنيّة أن تترسَّخ دون أن تحترم التعدديّة، والحق في الاختلاف، وتنبذ العنف والتمييز والإقصاء، وتعتمد على حقوق

الإنسان في كونيَّتها وشموليَّتها وترابطها، وأن لا تَحتكِر وتحصر العمل المدني في فئة صغيرة من فئات المجتمع، بل لا بدّ من أن تنفتح على أوسع الشرائح وأبعد المناطق، وتؤسِّس للتفاعل الإيجابي مع الناس، والاستفادة من تجاربهم والإنصات إلى مشاغلهم، والعمل معهم على صياغة حلول لمشاكلهم، وبلورة مشاريع يلتقي فيها الحقوقيّ بالتنمويّ، تنضج عبْرها قدرات الناس على المشاركة في صنع القرار أو التأثير فيه.

ونحن في الأردن خصوصًا، والعالم العربي والإسلامي عمومًا، إذا أردنا بناء ثقافة مدنيّة حقيقيّة يجب أن تستمدّ مرجعيّتها الحقوقيّة والمدنيّة من العهود الوطنيّة والعربيّة والإسلاميّة للحقوق والحريّات، وتعمل على نشر وإشاعة ثقافة تنويريّة، انطلاقًا من الموروث الثقافي والحقوقي الوطني والعربي والإسلامي. كذلك لا بدَّ من فتح ورشات للتفكير والنقاش لصياغة تصوُّر وطنيّ خصوصيّ يمثّل تأليفًا للأبعاد الثقافيّة المتنوِّعة والرّوافد الفكريّة الخصبة على أساس الرّصيد الرمزيّ والحضاريّ المدني في الأردن. ومن ثم صياغة مشروع وطنيّ ثقافيّ جامع لمختلف المكوّنات الفكريّة وصهرها ضمن ديناميكيّة النقد والنقد الذاتي والمراجعة والتنقيح؛ حتّى تستبطن مختلف التيّارات الفكريّة في الأردن من داخلها وبآليّة المحاورة والمفاوضة موقعها من المشروع الوطنيّ، وإضافتها إليه على أساس الرّوح الوطنيّة وقيم العيش المشترك وأصول التعامل المدنيّ. فلا مواطنة دون مشروع وطنيّ ولا عيش مشترك دون الشعور بالانتماء إلى وطن موحّد. وعلى أساس هذا المشروع الوطنيّ تتحدّد الولاءات المذهبيّة والإيديولوجيّة والاجتماعيّة وتُدار الخلافات والاختلافات كما يُدار الصِّراع السياسيّ على أساس سلميّ بالطرق الديمقراطيّة المعروفة.

ومن أجل تحقيق هذه المهمّة في الدولة الأردنيّة، فإنَّه لا بدَّ من التثقيف؛ وذلك بالعمل على نشر مبادئ المدنيّة وثقافة حقوق الإنسان وتعميق المقوّمات الثقافيّة للشخصيّة الأردنيّة والهويّة الوطنيّة والانتماء العربي والإسلامي. كذلك لا بدَّ من تقوية قدرات المواطنين على فهم واقعهم وإيجاد حلول جماعيّة لمشاكلهم وعلى المساهمة في صُنع القرار أو التأثير عليه، وإطلاق طاقاتهم المبدعة مع إعطاء الأولويّة للأطفال والشباب والنساء والفئات الهشة والضعيفة. وفتح مجالات الحوار حول مختلف المشاغل والقضايا بما يُطور الوعي والتفكير المدني ويصوغ حلولًا لمشاكل الناس.

من خلال ما سبق، فإنَّ مفهوم الثقافة المدنيّة هو من الضروريّات للدول وللمجتمعات التي تريد أن تلحق بركب التحضُّر والتطوُّر على مختلف الأصعدة سواء السياسيّة أو الاقتصاديّة أو التقنيّة أو الثقافيّة... لذلك فإنَّ هذا المفهوم بحاجة إلى مزيد من التحليل والتمحيص من قِبَل الباحثين والمتخصصين حتى نصل إلى أقصى درجات الفائدة، وبما يتوافق مع عاداتنا وتقاليدنا الأردنيّة والعربيّة وديننا الإسلاميّ الحنيف ■

مقدمة الملف:
الرَّبيع الذي لم يُزهر!

د. غسان إسماعيل عبدالخالق * / الأردن

بَيْنَ الاتِّجاه إلى شيطنة الرَّبيع العربي من جهة والاتِّجاه إلى إعلائه من جهة ثانية، ثمّة مساحة تكاد تكون فارغة تمامًا، وأعني بها: القدرة على امتلاك التجرُّد التام من أهواء الذات والتعامل مع (الرَّبيع العربي) بوصفه موضوعًا ومختبرًا للبحث، وليس بوصفه سيالًا متدفّقًا من المشاعر والعواطف والذكريات والمواقف.

ورغم إقراري بصعوبة الفصل بين الذات والموضوع كلّما تعلّق الأمر بالحديث عن (الرَّبيع العربي) -لأنَّ المسافة بينهما كادت تتلاشى عند معظمنا- إلّا أنَّ المسؤوليّة التاريخيّة تقتضي منّا المُسارعة إلى الإقدام على قطع هذا الحبل السّري، والتصدّي للإجابة عن كثير من التساؤلات الملحّة مثل: ما الآثار التي ترتّبت -وما زالت تترتّب- على اندلاع الرَّبيع العربي؛ فكريًّا وسياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا وبلاغيًّا؟!

ومن نافل الحديث القول: إنَّ المرمى البعيد لهذه التساؤلات ينبغي أن يتجاوز تمامًا، تلك الرغبة الساذجة بأن نكون مع الرَّبيع العربي أو ضدّه، لأنَّ مجرى الأحداث تجاوز هذا المطلب الطفولي إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير؛ لقد تجاوزه إلى درجة الزَّعم بأنَّنا صرنا مطالبين بالإجابة عن هذا السؤال الوجودي والتراجيدي المحض: ماذا تبقّى من الوطن العربي بعد الرَّبيع العربي؟!

لا ينبغي التسرُّع إذن، في الإجابة عن هذا السؤال المصيري قبل أن نفرغ من الإجابة عن الأسئلة التأسيسيّة. وإذا كانت بعض المؤسّسات الرسميّة وغير الرسميّة، فضلًا عن بعض المفكّرين والنقّاد، قد بادرت وبادروا، لملء بعض الفراغ الذي ما زال يهيمن على مساحة السؤال المعرفي، فإنَّ الموضوعيّة البحتة تملي علينا الإقرار بأنَّ

ثمّة تقصيرًا فادحًا، يتقاسم وزره مراكز الأبحاث والجامعات ووسائل الإعلام والمفكرون والنقّاد، على صعيد رصد وتوصيف وتحليل واستشراف واقع ومآلات الحقبة الأخطر في التاريخ العربي، والتي ما زالت تداعياتها تتفاعل بضراوة.
وانطلاقًا من الإحساس بالمسؤوليّة التاريخيّة المعرفيّة تجاه الواقع العربي، فقد آلت هيئة تحرير مجلة "أفكار" على نفسها، المبادرة للإسهام في ملء فراغ هذه المساحة المهجورة، وكلّفتني - مشكورة- بإعداد هذا الملف الساخن (انعكاسات الرّبيع العربي في الأدب والفن) على الرّغم من كل ما قد يعتري طريق إنجاز هذا الملف من عقبات؛ فالرّبيع العربي ما زال رهين (السرديات الكبرى) التي أحاطت به ولم ينزّل بعد منازل التأمّل والبحث والتفكير، وهو أيضًا ليس ربيعًا واحدًا بل أكثر من ربيع، لأسباب أيديولوجيّة وتاريخيّة وجغرافيّة؛ فالرّبيع في المغرب العربي ليس الرّبيع ذاته في المشرق العربي، ومآلاته في مصر ليست كمآلاته في سوريا والعراق، وتعقيداته في اليمن ليست التعقيدات ذاتها في ليبيا.
وأيًا كان الأمر، فإنَّ هذا الملف ما كان ليستوي على سوقه، لولا الجهود المعرفيّة المخلصة التي بذلها الزملاء الذين استجابوا لدعوة مجلّة "أفكار"، وتولّوا مهمّة تقديم كشف حساب لواقع انعكاس الرّبيع العربي في حقول السينما والرّسم والموسيقى والغناء والشعر والرّواية، وهم: الناقد الدكتور سليمان الحقيوي، والناقد الدكتور راشد عيسى، والفنان الناقد حسين نشوان، والفنان الناقد مروان العلان، والفنان الكاتب فتحي الضمور. ولا ريب في أنَّ هذا الملف المفتوح سيغدو أكثر ثراءً إذا أُتبع بملف آخر يتصدّى لمقاربة الرّبيع العربي بلاغيًا* ومسرحيًا أيضًا.

أخيرًا، لعلَّ أكثر ما سيدهش، وربّما ما سيصدم قارئ هذا الملف، هو النتائج التي خلص إليها أربعة من أصل خمسة باحثين: الرّبيع العربي كان وبالًا على الحركة الأدبيّة والفنيّة العربيّة في الحد الأدنى، وقد أعادها إلى مربّعات المباشرة والواقعيّة المتوحّشة، كما أحيا ثنائيّة الشكل والمضمون بعد أن تمّ تجاوزها منذ عقود! وأمّا الحريّة... حريّة التعبير والإبداع، فقد تقاسم وزر الإجهاز عليها طرفان: مَن ناصروا الأنظمة السياسية ومَن ثاروا عليها! وحسبنا بهذه النتائج دليلًا على أنَّ التشخيص والتحليل هما الأجدر دائمًا بنزع صفة الثُّبوت عن الأوهام التي قد تصل حدّ اليقين، فكثير من الناس يعتقدون -قياسًا على ما نشر وما زال ينشر عبر وسائل التواصل الاجتماعي- أنَّ غالبيّة المثقفين والفنانين العرب مناصرون للربيع العربي، فيما أنَّ هذا الملف يثبت، وبما لا يدع مجالًا للشك، أنَّ العكس هو الصَّحيح! ■

---

* سبق لمعدّ هذا الملف (غسان عبدالخالق) أن نشر دراسة موسّعة بعنوان (بلاغة الشارع ومعجم ألفاظ الرّبيع العربي).

انعكاسات الرَّبيع العربي في السينما والرِّواية

د. سليمان الحقيوي/ المغرب

قد يبدو الحديث عن الرَّبيع العربي اليوم، بعد أن صار يفصلنا عن بدء أحداثه بضع سنوات، أقلّ حماسةً، فقد اتَّخذت النتائج أشكال متوقعة عند بعضهم ومحبطة عند بعضهم الآخر، مرفقًا لفهم التاريخ وأحواله والزمن وتبدُّلاته، ولا يمكن لأحد -الآن على الأقل- أن يقدِّم أجوبة ثابتة أو تحليلات مستقرّة؛ فسحابة الأحداث تزداد قتامة، وتداخُل المصالح وتبدّل الأحوال ما زال مستمرًّا، وهو ما قد يجعل الكلام مرهونًا باللَّحظة، أمام تضارب الأخبار وتبدُّل المصالح وتورُّط الإعلام التابع لهذه الجهة أو تلك، ويبقى الأدب والفن ملاذًا لهذا الرَّبيع، ومستقرًّا له.

في تصوُّر الثورة

بسبب التبدُّل المتسارع للأحداث وتعقيداتها، تراجع بعضهم عن تسمية الرَّبيع العربي ثورة! وقلّت لدى بعضهم الآخر أيضًا الحماسة في إطلاق تسمية الرَّبيع على تلك الأحداث، هكذا كان أحيانًا الإعلام الحكومي والتابع للحكومة يسرق وينزع حتى مشروعيّة التسمية بعدما نزع الكثير غيرها. ويذهب عزمي بشارة إلى أنَّ هناك كثيرًا من المثقفين "لا يعتبرون أنَّ الثورات العربيّة تستحقّ مفردة ثورة، لأنهم لا يعرفون، أو يتجاهلون معنى هذه المفردة العربيّة نسبيًّا، والذي تتجاوزه الثورات العربيّة سياسيًّا وحضاريًّا. كما أنهم لا يعرفون إلا ثورات بعينها مثل ثورة أكتوبر والثورة الفرنسيّة. والثورات العربيّة أقرب إلى الثورة الفرنسيّة، ومع أنها أكثر شعبيّة من الثورة الفرنسيّة، إلا أنها أقل شعبويّة"(1).

وهنا يغيب أو يتم تغييب حقائق تاريخيّة مهمّة، فحتى أكبر الثورات التاريخيّة التي يُستشهد بها الآن لم تسمَّ في حينها ثورات من طرف الأنظمة

الحاكمة آنذاك ولا المؤيدين لهم، لأنَّ أوّل الطريق لمحاربة الثورة هو نزع الشرعيّة عنها وتسفيه أهدافها وأسبابها، وها هنا يبرز دوْر الفن والأدب متجاوزًا دوْر الإعلام وحتى التاريخ، فالأديب والفنان يستطيعان إعادة الاعتبار للحدث وتخليده، وقد كان هذا هو دورهما على مرّ التاريخ.

ضرورة التَّعبير عن الثورة في الأدب والفن

قبل الحديث عن الرَّبيع العربي، هناك حديث سابق، أساسي ومُلحّ، هل يكون من الضروري على المبدع أو الفنان أن يوازي زمنيًّا بين إبداعه وبين أحداث الرَّبيع العربي؟ أي متى يمكن للمبدع أن ينجز عملًا عظيمًا عن الثورة أو عن أيّ حراك شعبي ما؟ هل ينجزه وهو يعيش مخاضها ويتتبّع تفاصيلها ويعيشها، أم يرجئ ذلك إلى ما بعد الثورة، أي إلى حين هدوء عواصفها، وصفاء سمائها، حيث يصبح بإمكانه استرجاعها بتروٍّ يمكّن في النهاية من عمل يستشرف المستقبل ولا يكتفي بوصف ما حدث فقط. هل يتطلّب مفهوم الزمن هنا الإلزام؟ هل يمكننا أن نعتبر أنَّ أخذ مسافة زمنيّة، مع ما جرى من أحداث هو قدر وطريق يجب سلكه؟

في هذا الصّدد علينا أن نُذكّر بتجربة نجيب محفوظ الذي توقّف عن الكتابة ستّ سنوات عقب ثورة 52، ومن بين تفسيرات كثيرة لصمته كان هناك تفسير رائج مؤدّاه أنَّ حرصه على الابتعاد كان بدافع إيجاد مسافة مع هذا الحدث العظيم، حتى يتعامل معه أدبيًّا بالطريقة الأمثل، وهكذا ظهرت الثورة في كثير من أعماله مثل: (ثرثرة فوق النيل، بداية ونهاية، اللص والكلاب...).

إنَّ سرعة تبدُّل الأحوال السياسيّة قد تدفع إلى التمهُّل، فالخلاف الحقيقي بين الأدب والتاريخ هو أنَّ التاريخ يقول ما جرى، أمّا الفن والأدب فيتجاوزان ذلك إلى قول ما كان وما ينبغي أن يكون، هذه المعادلة تتحكّم إلى حدّ بعيد في النتاج الروائي الحالي، وفي هذا السياق اعتَبَرَ الروائي واسيني الأعرج: أنَّ الكتابة الأدبية عن الثورات العربيّة لم تحن بعد "لأنَّ النص الذي



يُكتب في اللحظة، يُعبّر فقط عن الآني، فهو وصفي لما جرى... فالنص الأدبي يكون أكثر اتساعًا من اللحظات الآنيّة، وبالتالي يضمن نوعًا من الاستمراريّة"(2)، لكنّ التّناول الآني للأحداث يجيبنا عن السؤال الأول وهو سؤال ما الذي جرى، وهو في تصوُّر كثيرين جواب مهمّ كونه يقدّم نظرة الأديب إلى الأحداث، وهي نظرة أساسيّة، خصوصًا في ظلّ رواية الإعلام الحكومي لهذه الأحداث، وهي وجهة نظر موغلة في التّخوين، وهنا يمكننا أن نتحدّث في البداية عن المضامين الجديدة أو المضامين المرتبطة بالرّبيع العربي.

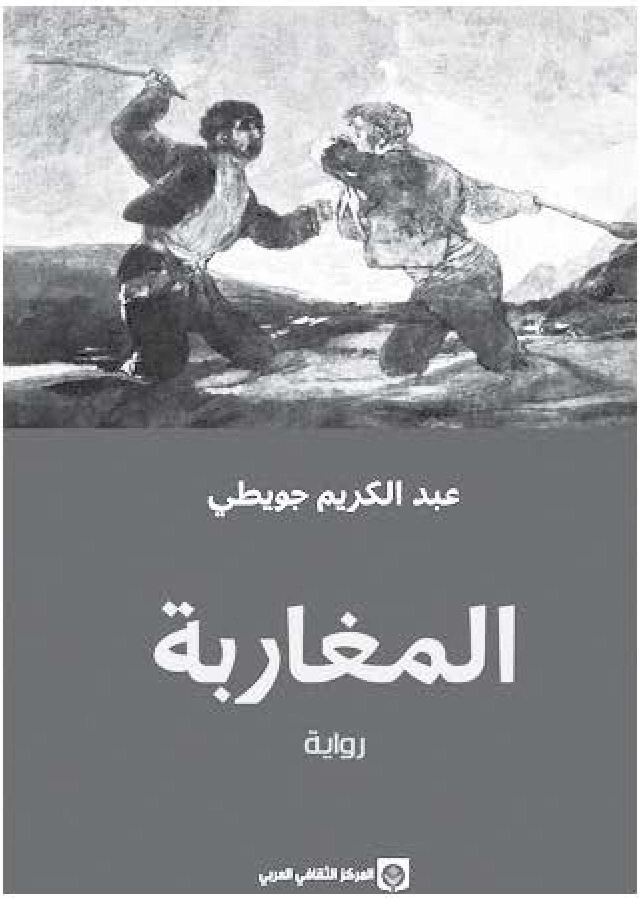
السينما أوّلًا!

الكاميرا كانت سندًا للثورات العربيّة في كلّ مراحلها، والصورة كانت سبّاقة لنقل نبض الشارع، وساهمت كاميرا الهاتف في نقل كل تفاصيل الناس، في ميدان التحرير وشارع بورقيبة وكلّ الأماكن الأخرى، وكان دورها مباشرًا وحاسمًا في وصول صراخ الناس ومطالبهم وخلق رأي مضاد لرأي الإعلام الحكومي الذي صوّر المتظاهرين وكأنّهم متآمرون على أمن بلدانهم.

إنّ سهولة استخدام الهاتف لم تترك مجالًا أمام الأمن للاعتراف بدوْر التكنولوجيا في تشكيل الواقع الجديد، والواضح أنّ الحكومات العربيّة لم تكن تعي هذا الدور قبل هذه الأحداث، ما جعلها تتراجع تدريجيًا عن خيار مواجهة العنف باختيارات أخرى، قد يكون العنف إحداها، لكن بحلولٍ تكون نقيضًا للكاميرا! ملايين الفيديوهات كانت تصوِّر كل يوم؛ تلتقط كل حركة، الكاميرات من مختلف الاحجام والخصائص، والمصوِّر من الإنسان العادي إلى المحترف وصولًا إلى الفنان، لكن الفيديو لم يكن يعني شيئًا دون تدخُّل يد المخرج، دون نظرته، أي دون التحوُّل من الفيديو إلى الفيلم.

الفيلم الوثائقي؛ الشّاهد على الثّورة

كان من نتائج هذا التوثيق الفوري والآني لأحداث الرّبيع العربي، طغيان نموذج الفيلم الوثائقي، ما أفرز الكثير من الأعمال التي ركّزت على موضوع

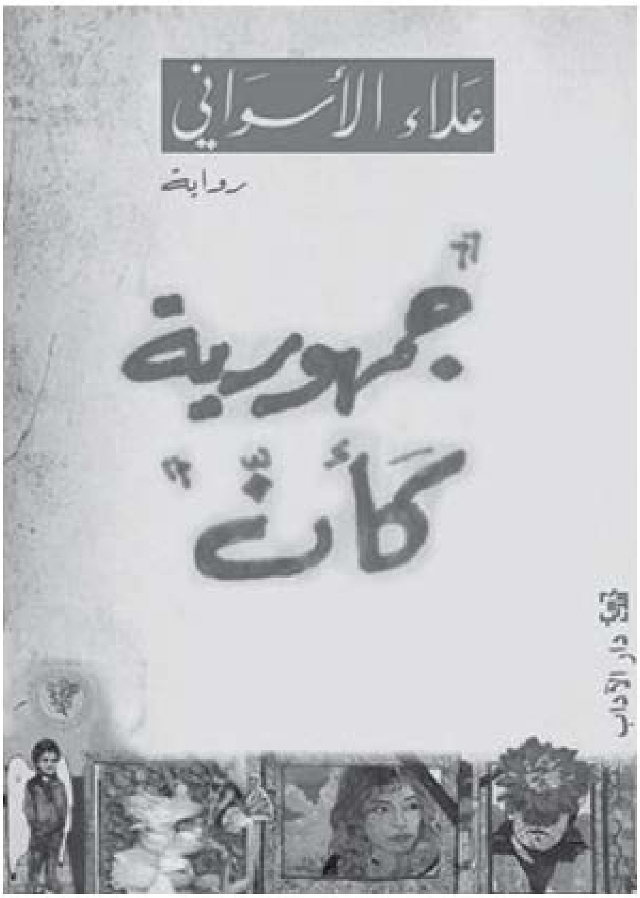


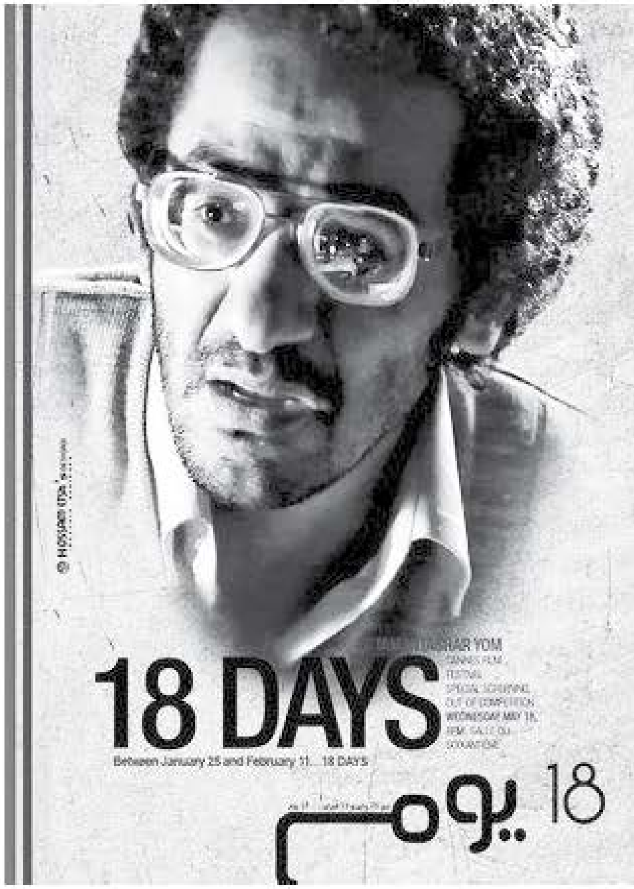
الثورة "الوثائقيّ" تسجيليًّا كان أم سينمائيًّا أم تلفزيونيًّا، بدا الأسرع في التقاط نبض الشارع، وفي وضع ما يُمكن اعتباره "حجر الأساس" لنشاطٍ، يتّخذ من الصورة مادة فنيّة لمقاربة تجليات الواقع، في مراحله المختلفة، وتحوُّلاته المختلفة، وأسئلته المختلفة"(3).

يمكن أن نذكر من هذه الأفلام فيلم "أقوال الشُّهود" لمي إسكندر الذي اعتمد على مقاطع الفيديو المنتشرة على المواقع الالكترونيّة التي صوّرتها الصحفيّة هبة عفيفي، والتي تتبّعت حكايات أهالي مَن فُقِدوا في الثورة الليبيّة. ووثّقت جيهان نجيم أحداث الثورة المصريّة في فيلم "الميدان" الذي شارك في جائزة الأوسكار ضمن فئة أحسن فيلم وثائقي عام 2013. أمّا فيلم "تحرير" فيضمّ ثلاثة أجزاء هي: "الطيب" من إخراج تامر عزت، و"الشرس" من إخراج أيتن أمين، و"السياسي" من إخراج عمرو سلامة... وحكت كثير من الأفلام الوثائقيّة الثورة السورية التي يمكن أن نمثل لها بفيلم "آخر الرجال في حلب" لفراس فياض، وهو الفيلم الذي شارك في جوائز الأوسكار ضمن فئة أفضل فيلم وثائقي عام 2018.

الفيلم الرِّوائي؛ تجارب وليس اتِّجاه

بعد الرّبيع العربي وجدت السينما العربيّة نفسها تعود إلى التعبير الواقعي، ويمكن اعتبار هذا المسلك (العودة للواقعيّة) إعادة اكتشاف لتيار شكّل ميسمًا لأفلام كثيرة في الماضي، وعبّر عن خصوصيات المجتمع المصري. هذه العودة جاءت بعد سيادة مضامين جديدة مثل العنف والكوميديا، وهي مضامين وصلت حد الابتذال، ولكن لم يعد بمقدور الجمهور أن يشاهد الكوميديا وهو يعيش أسوأ الظروف، من فقر وتهميش وقهر، صحيح أنّ هذه المواضيع كانت تنتشله أحياناً من أزمته، لكنّها لم تعد قادرة على لعب الدور نفسه بعد موجة التكنولوجيا؛ فسرعة متابعة الأخبار المصوّرة من خلال الهواتف النقالة ونقلها لعنف الشارع بشكل سريع ومتلاحق ويومي، كان يذكّر الجمهور أنّ الواقع أشد بؤسًا وأنّ القادم أسوأ من الحاضر. إلّا أنّ





هناك عاملًا موضوعيًا في هذه المعادلة، فظروف الاضطراب والترقّب والخوف من مسارات الثورة، جمّد وأجّل تفكير الجمهور في السينما، وأصبحت في نظره ترفًا وحاجة لا تلائم تفكيره في اليومي ومصاعبه، هذا الموقف انعكس في هجره لقاعات السينما، وعدم إقبال المنتجين على إنتاج أفلام نجوم وشباك تذاكر، تفاديًا لفشل تجاري كان يطرق الأبواب، فالتقطت صناعة السينما البديلة هذه الإشارة، واعتبرتها فرصة مثاليّة، فتكاثفت شركات الإنتاج الصغرى والمستقلة، ومعها أفراد ينتمون إلى مجال السينما وأغلبهم لم يمانعوا بالعمل المجاني في فيلم عن الثورة...

وهكذا تحقّق تراكم سينمائي مهمّ، تميّزه صفة الاستقلاليّة ويوحّده اتّخاذ مواضيع الثورة نفسها أحداثا لأفلام سينمائية، وهنا يمكننا أن نتحدّث عن كثير من الأعمال بين التسجيلي والروائي، كلّها كانت تدور في فلك الثورة، وتستلّ منها أحداثها ويمكن هنا أن نذكر: (الشتا اللي فات) 2011 من إخراج إبراهيم البطوط، وفيلم (18يوم) 2011 وهو عبارة عن عشرة أفلام قصيرة تمثل عشر وجهات نظر عن الثورة، و(بعد الموقعة) 2011 من إخراج يسري نصر الله، و(اشتباك) 2013 من إخراج محمد دياب، (قبل الرّبيع) لأحمد عاطف، و(على حلّة عيني) 2016 لليلى بوزيد، و(مانموتش) 2012 لنوري بوزيد...

الشّكل الجديد

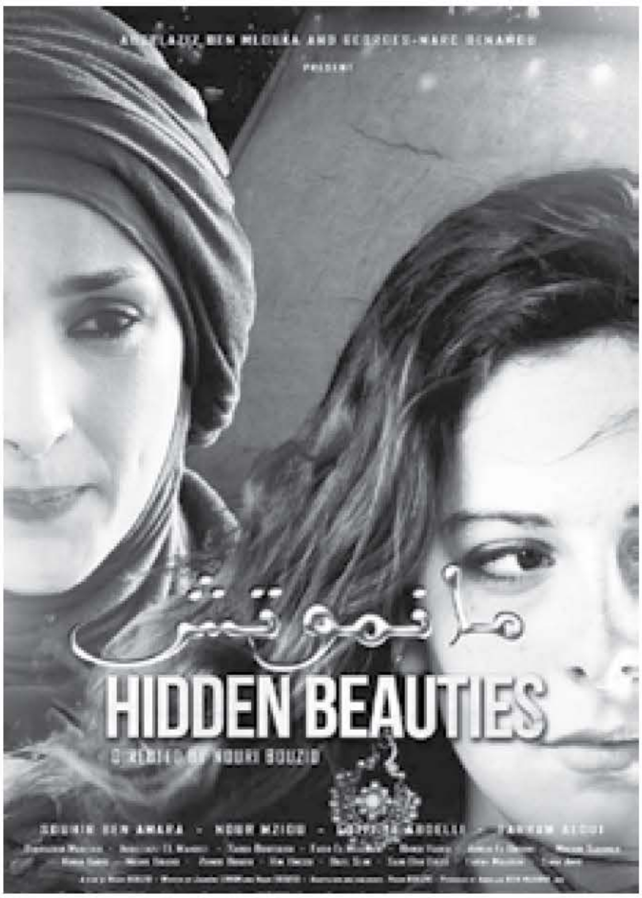
تقنيات السينما الوثائقيّة لم تقف عند الفيلم الوثائقي، وعبّرت من خلالها كثير من أفلام الثورة، فأعادت النّظر في الحدود الفاصلة بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي. كثير من الأفلام الروائيّة مثل (الشتا اللي فات، بعد الموقعة، اشتباك) وهي أفلام مصريّة، (مانموتش) وهو فيلم تونسي، و(جوّع كلبك، وهم الكلاب...) وهي أفلام مغربيّة... ظلّت ملامح الفيلم التسجيلي هي الصفة الطاغية عليها والتي يسهل أن نصل إليها في هذا المنجز، وهي الميزة التي تسم أفلام هذه المرحلة، ويمكن إرجاع أسبابها إلى المباشرة التي اضطلعت بها أرشفة الأحداث ومحاولة حفظها، وكاميرا الهاتف والكاميرات

المحمولة التي سهّلت على المخرجين الشباب الانطلاق من اليومي لصناعة أفلامهم.

لكن، عندما نتحدَّث عن الفيلم الروائي، فلن يسهل علينا تلمّس ملامحه الواضحة، أمّا بناء الفيلم فلم يجد بعد مخرجًا فنيًّا واضحًا يكون بداية لتأسيس فيلم، وأن يطوّع الأحداث والقصة لصالح شكل واضح، كما أنَّ أفلامًا روائيّة كثيرة تراوغ الرّوائي لصالح الوثائقي على الرّغم من أنّها تقدّم نفسها كأفلام روائيّة. لذلك فإنَّ أغلب الأفلام هنا، تخلّت عن حياديّة الكاميرا الثابتة أو التأطير الثابت الذي يكاد يكون نادرًا، وتمّ تعويضه بكاميرا محمولة تتقاذفها الأيدي كما الأحداث؛ تصاحب الفوضى، توجّه عدستها في كلّ اتّجاه، وبسرعة تقترب وتبتعد دون ضرورات أحيانًا.

لا يمكن النَّظر إلى هذا الجانب الجمالي نظرة سلبيّة، إذ أنّ مقاربة مواضيع الرَّبيع العربي ورواية قصصه فرضت على المخرجين، أو هم وضعوا نصْب أعينهم نقل نبض الشارع، ما جعلهم ينحازون إلى خيار الكاميرا المحمولة، على الرّغم من أنّهم بذلك ينحازون إلى الموضوع لا الشّكل. واهتمّ الفيلم الروائي بمصائر الفرد العربي، فهناك أفلام كثيرة لم تقنع بتقديم خطّ سردي لشخصيّة واحدة أساسيّة، وتحاط بعد ذلك بما يؤثّث الأحداث. وهناك أفلام فتحت مسارات لشخصيات مختلفة، لقصص متعدّدة ولمصائر متداخلة، وحاول كل فيلم على حدة أن يُسمع فائضًا في أصوات الناس؛ الحدث يستكين والإيقاع يهدأ ليفتح للشخصيات المجال للتعبير عن وجهات نظرها التي قد تختلف وقد تتفق حول الثورة، فكثرت أصوات الرّاوين الذين يقدّمون أنفسهم ووجهات نظرهم في ما حصل. يمكن ها هنا أن نشير لفيلم (18 يوم)، المحسوب عمليًّا على الفيلم القصير، وقد تضمَّن عشر وجهات نظر مختلفة حول الثورة، وفيلم (الشتا اللّي فات) أيضًا وحتى (اشتباك).

يجب أن لا ننسى أنَّ الأوضاع السياسيّة لا تبشّر بمستقبل فني يستطيع معه الفيلم والمخرج الاطمئنان، ومزاج الدّاعمين في الداخل والخارج

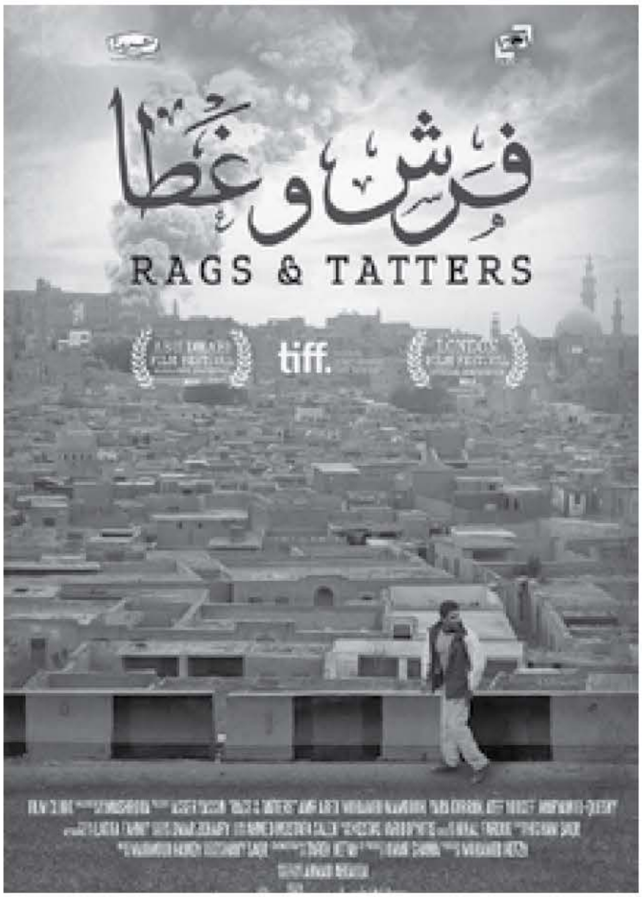


قد لا ينظر لسينما الرَّبيع العربي بالحماسة نفسها التي نظر بها إلى السينما في الماضي. علينا إذن، استحضار كل هذه العقبات عند الحديث عن فيلم روائي متكامل.

الرّواية بوصفها الملاذ الآمن للثورة

الرِّواية كغيرها من ضروب الإبداع الأخرى ساهمت كثيرًا في نقل الأحداث التاريخيّة الكبرى ومنها ثورات الشعوب، غير أنَّ نقلها للأحداث كان دائمًا شديد الخصوصيّة، الرِّواية ليست تاريخًا مع أنَّها تطوِّع التاريخ، ليست شعرًا مع أنَّها توظّف الصورة. إنها فن له كيان خاص وتقنيات خاصة، وبتجاوز بعض المواقف المتضاربة حول العلاقة الحتمية بين التاريخ والرِّواية، فالرِّواية ظلّت دائمة الارتباط بالواقع والتاريخ، إلّا أنَّها دائمًا تتجاوزهما معًا وتتفوّق في رواية الأحداث، ماضيها وحاضرها. "فحضور اللحظتين: التاريخيّة الماضويّة والحاضرة، قد يدفع بالكاتب لمراجعة الحاضر في ظلّ صورة الماضي، وفي الوقت ذاته استعادة الماضي المتجلّي في الحاضر، ومن ثمّ يخرج بالدّلالات التي يريد أن يَخْرُجَ بها من تجلّي اللحظتين الحدّيتين، وحضورهما معًا.

وفي ظلِّ المراوحة بين اللحظتين التاريخيّتين: الماضويّة والحاضرة، يتعدّى المؤرِّخ وظيفته الأساسيّة مِنْ أنْ يَحْكِي "ماذا حَدَثَ؟" إلى أنْ يُفَسِّرَ "لماذا حَدَثَ؟". وقد يبدو التداخل جليًّا بين طبيعة الرِّوائي وطبيعة المؤرِّخ، فالرِّوائي وظيفته تتجلَّى في أنْ يحكي فقط، دون حاجة لتفسير ما يحكيه"(4). فيختلف الرِّوائي في نظرته للمادة التاريخيّة عن غيره، فهو حتى وإن نقل الواقع الذي يعيشه أو التاريخ الذي مضى، يستطيع أن يلتفّ فنيًّا ويقدِّم شخوصًا ووقائع غير متطابقة مع ما يعرفه الناس بالضرورة. تقنيات الرِّواية واتّكاؤها على خيال الكاتب وتجربته ومعارفه، تجعله يقيم عالمًا روائيًّا قد يتقاطع مع الواقع والحقيقة لكن دون أن يكون إعادة له. "فقوام المادة الروائيّة التي يحتويها النص مجموعة من التفاصيل الحياتيّة، تظهر داخل النص على صورة أحداث وأفعال وأفكار، تعيشها شخصيّات إنسانيّة روائيّة في الوقت ذاته. ويستمد الكاتب



مادته من علاقاته وقناعاته ومعارفه التي يكتسبها جراء تفاعله مع الواقع، لهذا تغدو صياغته لنصّه تركيبًا لهذه التفاصيل الحياتيّة داخل وحدة عضويّة"(5).

انعكاس الرّبيع العربي في الرّواية

موضوع الرّبيع العربي والرّواية، يفتح أفقًا شاسعًا للدِّراسة ومجالًا رحبًا للكتابة، ذلك أنَّ كلمة الانعكاس تستدعي منّا دراسة كل الجوانب المرتبطة بالشكل والمضمون، فالرّبيع العربي كان دافعًا مهمًّا لكتابة نصوص روائيّة وسيستمرّ محفِّزًا للكتابة في المستقبل أيضًا، فقد شكّل رجّة في التفكير العربي وأعاد طرح ضرورة الثورة الثقافيّة، وها هنا يأتي دوْر الأدب للقيام بدوْره التاريخي والمساهمة في بناء المجتمع.

المضامين الجديدة

إذا انطلقنا من فرضيّة أساسيّة مفادها أنَّ الرّبيع العربي كان له فعل مباشر على الكتابة الروائيّة، فسيكون كل النتاج الروائي في هذه الفترة قابلًا للدِّراسة والتّشريح، دون إقصاء النصوص التي لا تتناول أحداث الثورة بالضرورة، فهذه الفترة حاضنة لمضامين كثيرة قد لا تتناول الحدث، ولكنها تتناول حياة الفرد العربي ما بعد الثورة، وهذا ما فعله نجيب محفوظ في كتاباته التي تلت ثورة 52، فقد التقط تغيُّر حياة الإنسان المصري بعد هذه الأحداث، لا الأحداث فقط. لكن كثير من النقاد والروائيين يرفضون الكتابة عن أحداث لم تكتمل بعد، وعندما نضع مثل هذه الشروط المسبقة فنحن نقيِّد المبدع ونعارض خاصيّة مهمّة في الأدب وهي الإلهام، إذ هل يعني ذلك مثلًا أن يكبت الروائي فكرة تسكنه عقدين من الزّمن كي يكتبها، وبعدها ننظر إلى أدبه نظرة إيجابيّة؟!

منذ بداية الرّبيع وحتى قبله بسنوات، ظهرت روايات تحمل مضامين الرَّبيع العربي، أي أنها تروي ما حدث أو تصف الأحداث التي تسبقها، وهنا يمكننا أن نسمّي كثيرًا من الروايات على سبيل الذكر لا الحصر: "فرانكنشتاين في بغداد" لأحمد السعداوي وهي رواية خياليّة مظلمة



عن الصراع الطائفي في العراق. وهناك رواية "الطلياني" لشكري المبخوت التي عادت إلى ماضي تونس بين 1980 و1990، وتناولت صعود الرئيس التونسي زين العابدين بن علي ومظاهر الدكتاتوريّة خلال فترة حكمه، ورغم تناولها الماضوي فهي مستلهمة من أحداث ثورة تونس. ورواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" لخالد خليفة، تحكي معاناة الشعب السوري من خلال معاناة أسرة سوريّة بسبب نظام الحكم السائد. ورواية "المغاربة" لعبد الكريم جويطي، تحكي عن ماضي وحاضر المغاربة في خطٍ متوازٍ بين نظام الحكم وحياة الناس، ورواية "جمهورية كأنّ" لعلاء الأسواني تحكي عن ثورة 25 يناير وكيفيّة سرقة أحلام الشباب المصري بعد التحالف بين السلطة والإخوان. ورواية "فرسان الأحلام القتيلة" لإبراهيم الكوني، حكى فيها الكاتب الثورة الليبيّة من خلال انتفاضة شعب سئم ديكتاتوريّة الحاكم. كلّ هذه الروايات حملت مضامين جديدة، مضامين ترتبط أساسًا بالواقع، ولكنّها تعود أيضًا إلى الماضي.

* الخوف: تحضر ثيمة الخوف حضورًا طاغيًا في منجز الرِّواية العربيّة بعد الرَّبيع العربي، إلى درجة أنها تصبح مدخلًا للسَّرد ومحرِّكًا له، إنَّ تكسير حاجز الخوف كان هدفًا معلنًا للروائيين العرب، فقد أصبح عنوانًا لنصوص بعينها كما نلاحظ في رواية "ورقات من دفاتر الخوف" للروائي التونسي أبو بكر العيادي، حيث يقول الكاتب "عجبتُ للناس يتحدّونه، أمام معقل جهازه الأمني... خيّل إليّ ساعتها أنّ الخوف انتقل من المستضعَف إلى الآمر الناهي"(6)، أو رواية "الخوف" للروائي المغربي رشيد الجلولي. أمّا في رواية "جمهورية كأن" فقد أصبح للخوف مظاهر متعدّدة، قبل الثورة وخلالها وعودة النظام إلى سياسات التَّخويف، ثم انتقل الخوف في نهاية الرِّواية ليصبح خوفًا من المستقبل بعد سرقة أحلام الثورة. أمّا رواية "المغاربة" لعبدالرحيم جويطي التي غاصت عميقًا في بناء الشخصيّة المغربيّة، فلم تستثنِ الخوف الذي راهن عليه الحاكم كثيرًا منذ القدم، وكان علاء الأسواني في



روايته "جمهورية كأن" قد ركّز كثيرًا على تكسير حاجز الخوف لدى مَن خرجوا إلى الشارع وحقّقوا الثورة، وقد عرف الأسواني كيف يعبّر جماليًّا عن الخوف قبل الثورة وبعد الثورة، سواء لدى مَن ثار أو مَن راقب من بعيد محتميًّا بالخوف!

* الظُّلم: الشعور بالظلم هو الإحساس الذي تنجح كل الروايات العربيّة في إيصاله إلى القارئ، إنه ظلم موجّه إليه من كلّ الاتجاهات، الظلم الذي ينفذه النظام بطريقة مباشرة، عن طريق الاعتقالات وقمع حرية التعبير وسجن المعارضين والتعذيب، بل أيضًا ظلم الناس لبعضهم بعضًا. الأنظمة الفاسدة نجحت في إخراج أسوأ خصال الفرد العربي، لكنّ الثورة أخرجت أفضل ما فيهم، هكذا عبّر مازن لأسماء وهم يفرحون بنجاح الثورة في رواية الأسواني. كما عبّر جويطي أيضًا عن الظلم في روايته بالقول: "بلد كطاولة نردٍ حكمه الطاعون والمجاعات أكثر مِمَّا حكمته الأسر المتعاقبة. بضربةٍ خاطفة كانوا يهزؤون بالجيش والعصبيّة القبليّة، ويحوِّلون الديار إلى أطلال ودمن"(7).

* الحريّة: سيظلّ الحديث عن الحريّة في الرِّواية العربيّة مستمرًّا، فهذا المطلب الإنساني العظيم متجدِّد، لكنه شكّل أحد أهم مطالب الثوار في العالم العربي، فانتقل هذا المطلب إلى النص الروائي الذي عبّر جماليًّا عن حاجة الناس للحريّة، كلّ الروايات صوّرت كيف يقبع الناس تحت قهر الأنظمة... كلّ رواية وجدت طريقها الخاص للتَّعبير عن الحريّة.

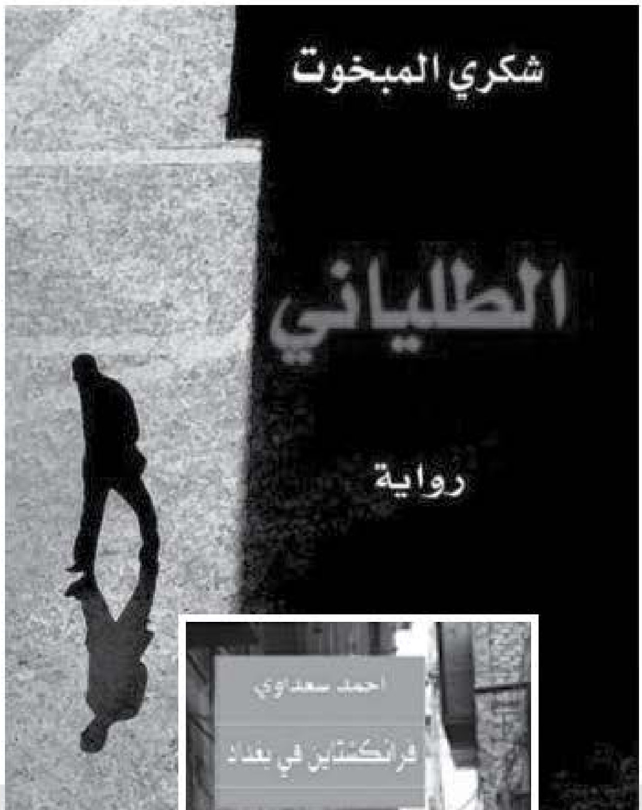
التَّعبير الجمالي في رواية ما بعد الرَّبيع العربي

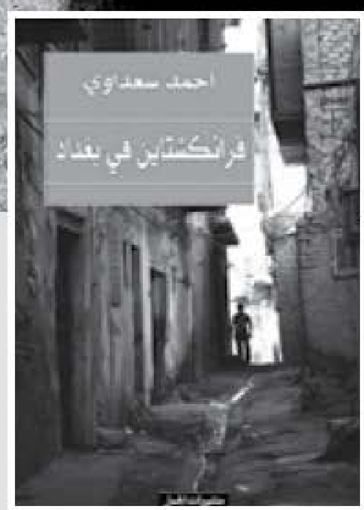
يجب الاعتراف بأنَّ نظرة المتلقّي العربي لضروب الإبداع، لا تحتكم للمقياس الجمالي، بل إنَّ نظرته في الغالب محكومة بالمضامين، ولذلك لم يتفهَّم بعد نظريّة الفن من أجل الفن. لكن وعلى الرَّغم من هذا، فالرِّواية العربيّة استطاعت تكسير موروث الكتابة الكلاسيكي، وهذا أحد أهم انعكاسات الرَّبيع العربي على الكتابة الروائيّة، في رواية "جمهورية كأن" تتخلّص لغة السرد من الكثير من القيود وتأخذ شكل اللغة السائدة أو لغة الشباب الثائر، لكن دون أن تتنازل عن جماليّاتها. أمّا جويطي فقد قدّم نموذجًا سرديًّا يختلف كليًّا عن منطق الحكي المنتظم الذي يدين بشكل أساسي لخطِيّة مُترابة، فروايته تقدّم نموذجًا فريدًا للمزج بين الماضي والحاضر وطيّ الفروق بينهما والنَّظر إلى حكايتين مختلفتين في الحين نفسه. كما أنَّ الرِّواية صارت تحتمي بكثير من الجرأة والحريّة في تناول تفاصيل الحياة الاجتماعيّة والاقتراب من ثالوث (الدين والسياسية والجنس).

خاتمة

إنَّ أي نظرة إلى أدب وفن الرَّبيع العربي لا يجب أن تحتكم للبحث عن الحدث فقط، بل يجب أن تبحث في هذا الإبداع عن أشياء أخرى تلت الثورة، وكلّها متعلِّقة بالفرد العربي ومصيره بعد أحلام الرَّبيع. أمّا السينما فمشكل الدَّعم يبقى أكبر عقبة يواجهها المخرجون العرب، ذلك أنَّ

الحكومات العربيّة لا يمكن أن تدعم أفلام ضد تصوُّراتها أو أفلام تنتقدها مباشرة. والدّعم الأجنبي لم يعد متحمّسًا لأفلام (الرّبيع العربي) كما كانت الحال في السنوات الأولى... لكن الأدب والفن الذي سيصمد ويواجه كل هذه الصعوبات سيكون هو خير معبّر عن الرّبيع العربي ■





هوامش:

(1) عزمي بشارة، في الثورة والقابليّة للثورة، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسيات، بيروت 2012، ص28.

(2) أميمة أحمد، تقرير: الرّبيع العربي في التناول الروائي. http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/10/1/

(3) نديم جرجورة، أفلام الرّبيع العربي: ارتباكٌ وجماليات. https://www.alaraby.co.uk/diffah/arts

(4) ممدوح فراج النابي، الرِّواية التّاريخيّةُ : تَمَثُّلٌ أَمْ تَجَاوزٌ لِلوَاقِعِ من خلال الثلاثيّة التاريخيّة لنجيب محفوظ.

(5) فؤاد المرعي، التّخييل وعلاقة الرِّواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوريا، مج 14، ع2، ص164.

(6) ورقات من دفاتر الخوف، أبو بكر العيادي، مومنت كتب، لندن، 2013، ص8.

(7) المغاربة، عبدالرحيم الجويطي، المركز الثقافي العربي، 2016، ص122.

رغوةُ الشِّعر في الرَّبيع العربي

د. راشد عيسى/ الأردن

يَبْدو أنَّ حراك الرَّبيع العربي منذ انطلاقته، شكَّل صدمة للذهنيّة الجماهيريّة التي لم تعتَد الفوران الفكري السياسي الجاد عبْر الحقب المنصرمة. كما أنها لم تعتَد أيضًا انتصار إرادة الشعب أو المشي فوق جسر الحريّة مشيًا ظافرًا، وذلك لانعدام التخطيط لما بعد بلوغ الحريّة أو تحقيق الإرادة، فكانت ثورات الرَّبيع تلك ليست أكثر من رغوة قارورة مشروبات غازيّة في حفلة عيد ميلاد. وربّما كانت عوائد الخراب أضعاف أرباح الخصب، وسقوط عدد من الأنظمة ارتفاع لمنسوب الفتنة وانهيارات الآمال.

ولم تكُن حال الشعر المُواكب لثورات الرَّبيع العربي بأحسن حال من نتائج الثورات؛ فالشعر كعادته في مثل سائر المنعطفات السياسيّة، ينهض مستعجلًا مضطربًا للمشاركة في التَّعبير عن رغبات الشعب ومسارات الأحلام الوطنيّة، فلا يعيش منه إلا القليل، ذلك لأنَّ أغلبه يكون نوعًا من الصراخ وضربًا من ضروب الحماسة المتهوّرة؛ تلك التي تفقد الشعر جماليّاته وأثره الفني، في حين يأتي الشعر الذي يُكتب بعد هدوء العاصفة أعمق تأثيرًا وأوفر أصالة وجماليّة، وربّما تكون تجربة شعر المقاومة مثالًا جيدًا على ذلك؛ فالكثير من نماذج الشعر المقاوم سرعان ما توارى مع مرور الزَّمن، فمحمود درويش الذي جعل قصيدته (سجّل أنا عربي) على لسان كل مواطن عربي، عاد يخجل من قراءتها، وربّما تخلّى عنها بشيء من النَّدم، بسبب ضحالة قيمتها الفنيّة، وعلوّ جرعة المباشرة والتقريرية فيها. فضلًا عن انطلاقه نحو آفاق الشعر الإنساني، ولعموميّة مفاهيم الحريّة والعدالة والخير، ولاسيّما بعد ديوانه أحد عشر كوكبًا.

والمتأمِّل لقصائد ثورة الرَّبيع العربي، يلاحظ

انحطاطًا في القيم الجماليّة والأساليب الفنيّة بسبب الثورات الانفعاليّة المتحمسة لمواكبة الأحداث والتغنّي بالحلم الذي سيصير واقعًا، فيحرص الشاعر على توصيل شحنات الغضب أو السخرية أو الألم أو التحريض بأسرع صيغ تثير الحماسة في الصُّدور، دون انتباه إلى إرادة الشعر الجماليّة.

من هنا يكثر في مثل هذه المناسبات الشعر التهكُّمي الهازئ بالأنظمة والملائم لانفعالات الجماهير وتصفيقهم، والملائم أيضًا لتحقيق الشُّهرة السريعة.

فأحمد مطر المعروف بشعره الساخر من الأحوال المتردِّية في الأقطار العربيّة، يقدِّم نصًّا للرَّبيع العربي أشبه بأنشودة مدرسيّة، يسخر فيه من عدد من الحكّام:

"عندي لغز يا ثوّار
يحكي عن خمسة أشرار
الأوّل يبدو سبّاكًا
والثاني ساقٍ في بار
والثالث يعمل مجنونًا
في بيت من غير جدار".

ففي الأبيات سخرية قائمة على الكناية والتلميح والتورية، لكن الدّلالة محدودة وقاصرة، تثير الانتباه المباشر وتُرضي ضغائن الشعوب ضد أنظمتها، وترضي واقع الرَّبيع اللحظوي، ثم سرعان ما تموت كرغوة الصابون.

واتَّجهت بعض الفورات الشعريّة إلى طرح أسئلة الاستغراب والشكّ والاستهجان، وربّما عدم تصديق ما يحدث، أو تخيُّل النقلة العظيمة التي يمكن أن تتحقَّق كما يقول أحمد مساعدة:

"هل إنَّ ربيع العرب
سيبعث في عرض الصحراء
خيولًا تصهل في وجه التاريخ
النائم لتوقظ فيها كبْوَتَنا البلهاء
هل إنَّ ربيعًا عربيًّا سيجيء
ويمسح عن بؤبؤ أعيننا
رمل الصحراء؟".

فالشِّعر في حالة اندهاش وريبة ممّا يحدث من نقلة شعوريّة وطنية تنتاب الرَّبيع العربي.
على أنَّنا عاثرون في المسار الزّمني للرَّبيع العربي على قصائد متوسطة الجودة الفنيّة، لكنَّها عالية وصادمة وساخنة تضرب على وتر التشرذم العربيّ، وتُذَكِّر بضرورة التوحُّد والتآخي، وهو تذكير يشبه حلم اليقظة. فالشاعر هشام الجخ ينطق في قصيدته الشهيرة (التأشيرة) بلسان الطفل العربي ووعيه الآني والمستقبلي، بحمولة فكريّة واعية تلعب فيها الانفعالات دورًا حاسمًا في توصيل المعاني للجماهير. فقد استخدم الجخ لغة الجسد الإشاريّة ولغة التَّنغيم والتعجُّب والتَّرقيق والتَّفخيم وسائر أشكال الإلقاء التعبيري لتوصيل شحنة الألم الطفولي.
كما تناول من خلال قصيدة (التأشيرة) التي ألقاها في إحدى جلسات شاعر المليون، قضيّة



الحدود والتّفرقة وسوء الحال في الوحدة العربيّة المأمولة. فكانت حماسته حزينة مؤثِّرة واستطاع أن يكسب إعجاب الجمهور الذي تعاطف مع المعاني والأفكار بالتّصفيق والدّهشة... ولكن الجمهور نسي بعد ذلك كلّ انفعال وذهَبَت الحماسة في ذمّة الريح.

إنَّ الناس بعامّة ينبهرون بانفعالات الشاعر حين يعبِّر عن مشاعرهم ورغباتهم، لكن الرِّهان على العامّة شيء وعلى خلود الشعر فنيًّا شيء آخر، لكأنَّ قصائد المناسبات عامّة عواصف في فناجين أو هي نوع من عطر مغشوش.

وإلى مثل ذلك ذهب الشهير أحمد فؤاد نجم ليقول:

"إلى الأمة العربيّة.. ما أخبار فلسطين.. شعب بلا وطن.. وطن بلا هويّة..؟ ما أخبار لبنان.. كراسي خشبيّة.. وطاولات طائفيّة؟".

وهو يتساءل عن أخبار كل دولة عربيّة تساؤلًا مريرًا منتميًا إلى الشعور العروبي العظيم. ولكن؟ هل بقي أو يبقى لهذا الشعر الرنّان، الخطابي، المناسباتي، أثر في الذاكرة النقديّة الثقافيّة؟ لا أظنّ ذلك. فالشعراء هم من أبناء هذا الشعب الذي يسعده الانفعال لا الفعل، والرَّنين وليس الجرس.

إنَّ أغلب الشعر الذي قيل في مدار الرَّبيع العربي ساخر، يعتمد على الهجاء السياسي وذَمّ الواقع،

ولا ينتبه إلى بناء الرُّؤى ولا إلى بناء الجماليّات الفنيّة. فالقِيَم الفكريّة مباشرة سريعة الذّوبان عند أيّ منعطف مضاد. ولا أحسبني ممّن يعوّلون على شعر المناسبات الساخنة التي يستثمرها الشعراء لنيل الشهرة أو للمشاركة الوجدانيّة المؤقّتة. فالشعر العظيم يهمس ويؤسّس بهدوء عميق كي يخلد في الذاكرة.

ومن جهة أخرى، فإنَّ مشاركة الشعر في النضال السياسي أمرٌ طبيعيٌّ لأنَّ الشعر جمال، والجمال شريك رئيس في صناعة الحياة. غير أنه ليس من الصواب أن يتحوّل الشعر إلى أبواق انفعاليّة مزمجرة سريعة التوقُّف والزّوال. ولذا فإنَّ رسالة الشاعر رسالة تتوازى كما يتوازى الظلّ مع الجسد، يمكن للشاعر أن يومئ إلى أثر الوردة لا أن يتدخّل في زراعتها.

الشعر ليس تفريغ شحنات بقدر ما هو صيغة من أحلام اليقظة، فهو لا ينبغي له أن يقرّر ويخطب ويصرخ، بل له أن يلمّح ويكنّي ويرمّز ويصوِّر بالخيال النشيط، ما يمكن أن يعبّر عن كينونة الشاعر نفسه، أو عن كينونة اللحظة الاجتماعيّة أو السياسيّة الراهنة.

ترى ما مصير قصائد الرّبيع العربي بعد أن صار الرّبيع خريفًا أكثر سوءًا؟ وهل كان الشعراء يدركون أنَّ الرّغبات وحدها لا تصنع تغييرًا؟ وهل كانوا على علم بأنَّ بعض صنّاع الرّبيع هم بعض صنّاع الخريف، وذلك لجهلهم بالقوى السريّة المساندة والمشجّعة للرّبيع؟ ولجهلهم أيضًا بنوايا الأيادي الخفيّة المغرضة الواقفة



خلف تطوُّر الأحداث. إنْ لم يكن الشاعر صاحب رؤية ثقافيّة سياسيّة عميقة، فعليه أن لا يورِّط نفسه وينساق وراء الهجاء السياسي الذي يكسبه الشهرة، ولكن لا يُكسب قصيدته الأهميّة والتميُّز والخلود.

هنا نقف بعمق أمام القصيدة الصارخة المنفعلة العابرة، والقصيدة الهادئة المشحونة بالرُّؤى المستقبليّة على غرار قصيدة أمل دنقل (لا تصالح) أو قصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر)؛ في مثل هذا الشعر تظهر مؤازرة الجمال والفن للفعل الثوري. بمعنى أنّنا نحتاج إلى ثورة فنيّة شعريّة عند احتياجنا لثورة سياسيّة أو اجتماعيّة. فالنهضة تتكامل بجميع عناصرها وبُناها وخرائطها. ولو لم يكن درويش صاحب معمار فني جمالي تنويري لما انتشرت قصائده ولما أثّرت في الوجدان كلّ هذا التأثير المستمرّ ■

سؤال التّغيير
بين الفن التّشكيلي و"الرّبيع العربي"

حسين نشوان/ الأردن

لم يكن الفن التشكيلي في أي من الحقب بعيدًا عن رصد التحوُّلات الاجتماعيّة والأحداث والحروب والثورات، بل كان دائمًا الأكثر حساسية وتفاعلًا مع تلك الوقائع رصدًا وتصويرًا وتأثُّرًا وتأثيرًا، وهو من الظواهر التعبيريّة الأكثر إنتاجًا لفكرة إعادة تشكيل مشاهدات الوجود برؤى جديدة لا تبتعد كثيرًا عن الحلم وعن فعاليّة المتخيّل.

وإذا كان الفن التشكيلي يمثل في عمقه محاولة دائمة للتغيير وتشكيل الوجود بالمتخيَّل، وإذا كانت الثورة في معانيها تمثل الحلم، فإنَّ الفن لا يبتعد عن تلك المساحة أو فضاءاتها.

ومنذ فجر التاريخ ارتبط الفن التشكيلي في صورته البدائيّة بأحلام الإنسان في الحريّة، وذلك عندما عبَّرت النقوش على جدران الكهوف قبل 12 ألف سنة، عن رغبة الفنان العارمة في الانعتاق وامتلاك الحريّة ونيْل ما يحلم به في تعبيره عن الوجدان الجمعي.

ولقد كان الفن التشكيلي الذي يعنى بكسر الجدار الأبيض بالمتخيَّل، حاضرًا في أكثر مراحل التاريخ حساسية وتأثُّرًا بالأحداث وصناعتها، فالفن هو الذي خلّد الأساطير والبطولات في الحضارات القديمة، وشكّل المدوّنة البصريّة لعصر النهضة الأوروبي، وقد عبّر بعدد من النزعات والتيارات الفنيّة عن اعتراضه على الموت الذي تنشره الحروب.

وإذا كان للفن التشكيلي من خاصيّة متميِّزة، فهي قدرته على تحويل الزمن، واستبدال الحياة بالموت الفادح الذي تصنعه ويلات الحروب والقتل، كما يقول عالم النفس سيجمود فرويد: "الفن يستطيع تحويل الموت إلى حياة نابضة"، فقد ساهم في إعادة تشكيل الوجود ومحو مآسيه بتغيير أزمانه وأشكاله عبْر الفن.

وثيقة بصريّة

مثّل الفن التشكيلي -على مرِّ عصوره وأزمانه- وثيقة بصريّة على الثورة والمقاومة، وشكّلت رسومات الفنانين في القرن الثامن عشر مدوّنة لملامح الثورة الفرنسيّة وذلك عبْر رصد هواجس الناس وخوفهم ومآسيهم، وما كان لنا أن نعرف قرية مغمورة في مجاهل إسبانيا لولا الفنان الإسباني "بابلو بيكاسو" الذي رسم لوحته الخالدة الـ"جيرنيكا" حين صوَّر فيها مأساة القرية التي حملت اللوحة اسمها وهي تتعرّض لنيران النازيّة التي تحالفت مع الدكتاتور. كما جسّد "غويا" صورة الموت ورهبته وجبروته في لوحة "الإعدام".

وجاء كذلك العنوان الذي اختاره الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط من خلال مجموعة "السيرة والمسيرة"، ممثلًا لتجربته التشكيليّة، ولتأريخ مأساة الشعب الفلسطيني في اللجوء والمنفى بعد احتلال الصهاينة للأرض الفلسطينيّة، وصور الصمود والمقاومة.

إنَّ الفن التشكيلي هو بمثابة المدوّنة البصريّة التي ترصد الأحداث، وتسجِّل بصمت ما لم يُكتب كي يصل إلى المتلقي عبْر اللون والخط والكتل والفراغات كأبجديّة قابلة للقراءة بكل لغات العالم، فالحزن الذي يتمثَّل في الألوان والخطوط لا يحتاج لغة ليفهمها الإنسان مهما كانت أبجديَّته، وهذا ما عبَّر عنه الفنان التشكيلي المصري ممدوح القطوري في قوله: "إنَّ الفن التشكيلي يستطيع أن يفهمه كلّ الناس بمختلف أعمارهم واتِّجاهاتهم، لأنه لغة الجميع".

ولقد كان الفن التشكيلي شاهدًا على أكثر اللحظات العنيفة في التاريخ، ومعبّرًا عنها برؤى الفنان، وكان مدوَّنة للجمال ومحرِّكا للنَّزعة



الإنسانيّة للتغير والثورة والمقاومة، ووسيلة الإنسان للحريّة. ومن هنا جاءت أهمية الفن التشكيلي، ليس من خصائصه الجمالية، وبساطة لغته ووسيلته التعبيريّة حسب، بل من انحيازه لتاريخ الإنسان في اللحظات الحاسمة، ومنها ما صوَّره الفنان العربي من أحداث جسام مرَّت على الوطن العربي.

ولعلَّ فكرة الفن ترتبط بمعنى الخلود الذي يسعى لنقش اللحظات الحاسمة في تاريخ الشعوب، المؤلمة منها والسعيدة، ويودعها كل ما تمخّضت عنه من عبقريّة، منحازًا فيها لجهة الجمال والتوق للحريّة، وكانت هي وسيلته للتعبير.

وقد ارتبط الفن تاريخيًّا بالحرية والجمال، للتعبير عن المنتج الحضاري الذي يؤسس للمشروع الذي انطوى على تضحيات الشعوب، ولا يخلو أيّ منجز بصري من تلك المعايير ليس لنجاحه حسب، بل لتوكيد تاريخيّة المشروع الذي تكبّدت الشعوب من أجله ثمنًا غاليًا، ولا تختلف روافع نجاح الفن عن شروط نجاح الرغبة بالتغيير في تحقُّق وعي الجمال والحريّة.

سؤال الفن و"الرّبيع العربي"

والسؤال الذي يلحُّ على القارئ، هو العلاقة بين سؤال الفن، وسؤال "الرّبيع العربي"، هل أنتج الرّبيع العربي فنًّا؟ إنَّ الإجابة عن ذلك تتطلّب فهم مركّب الفن وفلسفته وعلاقته بالتغيير، وبالجمال والحريّة، فالفن هو فعل وتعبير عن أفكار ومشاعر، وحدس ورغبات، و"الفن الجميل هو الذي ينجح في تصوير أشد انفعالات الفنان المتوخاة عمقًا"(1)، عبْر رؤية جديدة للواقع تهدم السائد والقار وتلامس الحلم "برؤية أخرى للعالم".

ومن المؤكد أنَّ طرق تعبير الفنانين عن الحريّة تختلف باختلاف وعيهم للمفهوم والواقع ومقدرتهم في التعبير عنه، وظلّت الإشكاليّة المزمنة تتعلق بدوْر الفن وتتصل بوظيفتة، هل الفن للفن، أم الفن للجمهور، أم الفن والالتزام معًا؟ وقد حُسم هذا النقاش بنظرية التلقّي التي لا يتَّسع المجال لنقاشها هنا، غير أنَّ الحريّة في الفن غالبًا ما كانت تتصل بمقدرة الفنان على ملامسة هموم الناس والتعبير عن مشاعرهم بتقنيات وأساليب جديدة، فتجربة الفنان إسماعيل شموط في "السيرة والمسيرة" يرى فيها المتلقي قصته الشخصيّة وسرديّته، ويرى في لوحة بيكاسو الـ"جيرنيكا"، ولوحة ديلاكروا "الحرية تقود الشعب"، جملة من القِيَم الإنسانيّة التي تلامس مشاعره بالظلم والقهر ومآسي الحرب وصدمة الموت.

إنَّ الفن بعامة، والفن التشكيلي بخاصة، كأيّ ظاهرة تعبيريّة إنسانيّة، يندرج في أحد أهمّ أدواره، تحت عنوان وسائل الاتّصال التي تؤثّر في المتلقي/ المُشاهد، وفي مقدرتها على الاستجابة لخبراته، وبالتالي تغدو جزءًا من منظومته المعرفيّة والقيميّة ورؤيته ومواقفه الحياتيّة، ويرى الفيلسوف شيللر "أنَّ الفنون العامة أو



الجماهيريّة، تمثل قوة اتصال وتواصل مهمة، وهي قادرة على تغيير الحياة وتحويلها"(2). وقد كان الفن التشكيلي شديد الحساسية للتفاعل مع كل ما يحيط به، وتحديدًا الأحداث الكبرى، ومنها الحروب والانتفاضات والثورات والمراحل الانتقاليّة للحقب الإنسانيّة.

وعلى صعيد "الرّبيع العربي"، فقد تجلّى التّعبير في الفن التشكيلي، عبْر عدد من التقنيات والأساليب التي لم تخرج عن السائد، ولم ترتقِ لِما راكَمَ الفنان العربي منذ دخول اللوحة التشكيليّة في العقل الثقافي العربي كنص بصري مطلع القرن العشرين، واقتصر وجوده على جملة من النشاطات الآتيّة: المعارض، الرسم على الجدران، البوستر، الكاريكاتير بأساليب

تكشف العنف بسخرية، و"المَلتي ميديا".
وكما يتأسَّس العمل الفني على جملة من القِيَم، فهو يمتاز بمجموعة من الخصائص التي تتصل باللغة والأسلوب والتقنية، ولعلّ ممّا يميِّز لغة الفن التشكيلي مَيْلها إلى الخفوت كفن صامت يقوم على اللون والكتل والفراغات، ويخزّن مشاهدات الحدث ويعيدها بوعي إلى ما وراء الواقعة، ببلاغات الاختزال والتكثيف وجماليات المفارقة، وتبلغ المشاعر قوّتها في تحقُّق الدهشة عبْر تنوُّع التقنيات والأساليب. إلا أنَّ غالبية النشاطات التشكيلية التي عبّرت عن حالة "الرَّبيع العربي"، ظلّت فقيرة في تقنياتها التي استعارتها من موجودات البيئة المحيطة لتصوير اللحظة، وهو ما يسمّى "الفن الفقير" الذي يمتاز بالسذاجة التعبيريّة والمباشرة.
وعلى صعيد الأساليب الفنيّة، فقد سيطرت المباشرة في تصوير الموضوعات التسجيليّة/ التوثيقيّة للحدث اليومي، الذي غلب عليه الطابع التعبوي، أو الإعلاني/ فن الشارع (البوب أرت)، والذي يستجيب للأفكار والمشاعر والانفعالات التي تدور في المكان وترتبط بزمنه دون أن تؤسِّس لخبرة جديدة في الفن. وبرز الفن الجرافيتي للرسم على الجدران بألوان الدهان والرشّ وطباعة الموكيت، و(البوستر) التي يشارك فيه الحضور في العمل، وهي مواد لا تملك الديمومة والحماية، وتتأثّر بالمناخ وعوامل الجوّ وعبث الإنسان.
ومثل هذا الفن الذي ارتبط -في الغالب- بأسلوب المعارضة والشعوب المحتلة -كما في الرَّسم على جدار الفصل العنصري بفلسطين المحتلة- ومع أنه يفتقر لمعايير الفن وجماليّاته، إلا أنه يوثق للواقعة ويمثِّل شهادة بصريّة على الأحداث بأسلوب فطري (النايبف).
وعدا عن فن الجدار والملصق، فقد ظهرت وسيلة جديدة للتعبير من خلال شبكة التواصل الاجتماعي، كمنصّة وجاليري لعرض الأعمال التي تصوِّر يوميّات الرَّبيع العربي عن طريق التصوير الفوتغرافي والرسم والمشهد المتحرك (الفيلم القصير)، وهي نشاطات في مجملها تستعمل الفن كوسيلة إعلاميّة، ولا تسعى للفن.

الفن كوسيلة مطلبيّة توثيقيّة

وعلى الرّغم من تلك الوسائل الدعائيّة، فإنَّ الفن التشكيلي بمختلف أشكاله وتعبيراته وأساليبه وتقنياته، واكب أحداث "الرَّبيع العربي" بمعارض ونشاطات محدودة على الصعيد الفنّي والكمّي، وبقي الفن التشكيلي خلال فترة "الرَّبيع العربي" وسيلة للتعبير اللَّحظي، المطلبي والتوثيقي "الشعاراتي" السياسي، دون أن يرتقي إلى وسيلة جماليّة ثقافيّة، ولم يستطع أن يضيف إلى التراث التشكيلي العربي شيئًا.
وساهم عدد من الشباب والهواة بأعمال فنيّة بعضها فطري وآخر اتَّسم بطابع تعبيرى تلقائى. ويُذكر هنا ما أسهم به عدد من الفنانين المصريين خلال فترة "الرَّبيع العربي" من تصميمات مثل نصب تذكارى يخلِّد أسماء شهداء الثورة ويسجِّل الحدث، لكنّها لم تشكّل محطة في التشكيل

المصري، ولم تخرج عن إطار التجارب السابقة وأساليبها.

ونظّم فنانون عرب محترفون معرضًا تحت شعار "الفن والحريّة" بمشاركة: حلمي التوني، وعمرو فهمي، ومصطفى الرزاز، وعصمت داوستاشي، والسيد عبده سليم، وأحمد شيحا، ونجوى العشري، والفنانة السورية خلود السباعي، إلا أنّ تلك الأعمال لم تقدِّم جديدًا، لا على صعيد التجربة الشخصيّة للفنان، ولا على صعيد التجربة التشكيليّة العربيّة بالعموم، ولكنّها ارتبطت بالمناسبة لدعم فكرة الحريّة، كما قال الفنان والناقد التشكيلي ياسر منجي: "دعم الحريّة كقيمة جوهريّة".

وكذلك أقام الفنان المصري محمد أبو النجا، معرضين، حمل الأوّل عنوان "وجوه الثورة"، وهي بورتريهات استلهمها من أحداث ثورة 25 يناير، والثاني بعنوان "القاهرة 11"، وحشد فيها رموزًا من القاموس الثقافي المصري واستخدم فيها تقنيات علب الرشّ "الإستنسل، القوالب المفرغة"، وجاءت لتمثل نشاطًا سياسيًّا أكثر ممّا تمثِّل مراكمة لتجربة الفنان.

أمّا في سوريا، فلم تخرج النشاطات التشكيليّة عن إطار التعبيرات التعبويّة وشكل الاحتجاجات في إطارها المرئي (الفيديو، الفوتوغراف، اللافتات الساخرة، الجرافيتي)، وكان ذلك عبْر صفحات التواصل الاجتماعي التي تناولت موضوعات الحريّة، ورسم حالة الدمار والحرب. وأقيمت العديد من المعارض التي تضمّنت أعمالًا مختلفة حول الأزمة السوريّة، ولكنها لم تخرج عن النشاط المهرجاني.

بينما سيطرت حالة من الركود على المشهد التشكيلي في ليبيا جراء الفوضى والصراعات السياسية الدائرة هناك، وكان من أبرزها المعرض الذي أقامته "منظمة أساطير الأولين الدوليّة" للحفاظ على المدن التاريخيّة من الخراب، والتي دمَّرت الحرب جزءًا منها.

تقاطع السياسي والثقافي

بشكل عام، فإنَّ حالة "الرَّبيع العربي" لم تحمل في طيّاتها مشروعًا ثقافيًّا فنيًّا ولم توفِّر الشرط لذلك، بسبب الغموض والفوضى اللذان رافقا المشهد السياسي، وأضعفا المشهد الفني لجهة العرض كمًّا من ناحية، وكرَّسا النزعة السياسيّة المباشرة/ الدعائيّة للفن من ناحية أخرى، والأهم من ذلك أنَّ الأطراف التي سيطرت على توجيه مجريات "الرَّبيع العربي" لم تكُن ترى في الفن جزءًا من المختبرات التي تنصهر فيها معركة الوعي بوصفِه وسيلة للتقدُّم الحضاري، لذلك جاءت النشاطات الفنيّة كمبادرات شبابيّة عفويّة بهدف التعبئة والتواصل الاجتماعي والتعبير الحر. ولم تكن تلك الفئات تعي أنَّ العمل الإبداعي يمثِّل حالة من التراكم المعرفي والتقني، وأنه وسيلة من وسائل معركة النهضة، وأنَّ الفن لا يقتصر على دفق المشاعر، بل يحتاج لجملة من الرَّوافع الاجتماعيّة والثقافيّة والمؤسسات، وأنَّ انتعاشه يحتاج إلى الاستقرار ووضوح الرُّؤية

وكذلك الاستمرار والتّواصل.
وللحقيقة، فإنَّ المشهد الثقافي والفني في مرحلة "الرّبيع العربي"، كان يفتقر للعمل المؤسساتي ولمبادرات النُّخب التي كانت تعاني من القلق والخوف، واللا أدرية التي أفقدتها المقدرة على التأثير العقلاني والتنويري والجمالي، وإنَّ البوادر الأولى للحالة قد تمَّ حرفها والهيمنة عليها من قِبَل فئة أيديولوجيّة حيّدت المثقفين.
وقد أدَّت هذه العوامل إلى إضعاف المشهد التشكيلي وإخماد صوته الخافت أصلًا، إلا أنَّ المناخات العامة لـ"الرّبيع العربي" تركت المساحة واسعة للتأويل على مسطَّح اللّوحة، وتركت آثارها على سؤال التشكيل العربي، وظهر ذلك من خلال النّزعات التعبيريّة الحادّة عبْر تحوُّل تجارب عدد من الفنانين العرب وتحوُّلاتهم الأسلوبيّة، فبرز الاهتمام بتصوير الوجوه والكائنات التي تعاني من التشوُّهات والضعف والعجز، ومالت الألوان للقتامة، وذهبت موضوعاتهم لقضايا الاستبداد والعنف.
وإذا كانت الانتعاشة الفنيّة تحتاج لشرط الاستقرار والاستمرار، والانفتاح على تجارب الآخرين، والاحتكاك والمؤسسات الأكاديميّة، وتواصل الأجيال، فإنَّ حالة التعطيل والفوضى والانتكاس التي طرحها "الرّبيع العربي" لم تستطع أن تؤسس لحالة ثقافيّة أو فنيّة، بخلاف ثورة 23 يوليو 1952 في مصر التي عاشت أزهى عصورها لجهة الإنتاج الفني، وبحيث عُدّت "فترة الستينيّات بمثابة مرحلة العصر الذهبي للفن التشكيلي حيث انطلقت فيها كلّ الفنون والآداب"(3). وظهرت جملة من النَّزعات التعبيريّة، بينها الشعبيّة، والتعبيريّة، والواقعيّة الاجتماعيّة، والملحميّة، كما برزت مجموعة من الجماعات التجريبيّة التي أغنت المشهد الثقافي والفني، وهو ما حدث في سوريا والعراق، والتي شكّلت كل واحدة منها ملمَحًا تشكيليًّا بات يرفد الثقافة البصريّة العربيّة.
إنَّ الحديث عن الفن التشكيلي "والرّبيع العربي"، يستدعي سؤالاَ مهمّاَ هو: ما الذي يمكن أن تحمله حركات التغيير على الصعيد الثقافي والجمالي والأخلاقي، في العالم العربي وعلى صعيد المستقبل تحديدًا؟
من المؤكّد أنّ "ثورات الرّبيع العربي" ولأسباب مختلفة قد منيت بالفشل، وتركت مساحة من الفوضى والخوف في المجتمعات، وقلقًا في جدوى الحلم نفسه عند الفنان والمثقف. ومع أنَّ الظاهرة السياسيّة لا تسير بسرعة الظاهرة الثقافيّة، وأحيانًا تتقاطع معها، غير أنَّ الوضع الذي وصل إليه الرّبيع العربي يمكن رؤيته بشكل أكثر موضوعيّة حينما يوضع في سياقه التاريخي، كمنعطف تاريخي للتغيير، وهو تغيير طال مناحي الحياة المختلفة، وبينها الفنون التشكيليّة التي وجدت نفسها في أزمة أدَّت إلى نوع من الجمود باستثناء بعض المبادرات، ومنها الجرافيتيّة التي تكمن أهميّتها كما عبَّرت عنها الباحثة التشكيليّة الفلسطينيّة د.مليحة المسلماني بالقول: "إنَّها مراحل تاريخيّة من حياة

الشعوب العربيّة، ونبض الشارع العربي، تشكّل إعلامًا موازيًا، وبديلًا عن الإعلام الرّسمي".

إنّ التغيُّرات السياسيّة لا تسير بالسرعة التي تمرُّ بها الظاهرة الثقافيّة، ولكنهما تلتقيان في الشروط الباعثة لكليهما في التّغيير، وربّما لم تستطع حالة "الرّبيع العربي" التأثير في الحركة الفنيّة وأجيالها أو أن تضيف لها جديدًا، ولكنّها تركت ظلالها على الفنّان، والتجربة التشكيليّة العربيّة برمّتها ■

مراجع وقراءات:

(1) فرح عصام، تأمُّلات في معنى الفن والجمال، الجزيرة نت. midan.aljazeera.ne، آخر تحديث: 2017/2/17، 14/8/2018.

(2) شاكر عبدالحميد، الفن والحريّة، الأهرام، 16/1/2015، العدد 46792.

(3) نجوى العشرى، الفن التشكيلي.. وتخليد للثورات المصرية، 24/7/ 2015، العدد 46802.



الشّرخ والانقسام
بين الفنّ التشكيليّ والرّبيع العربيّ

د. مروان العلّان/ الأردن

الثّورات العربيّة التي اتُّفق على تسميتها "الرّبيع العربي"، والتي قامت احتجاجًا على النظام السياسي العربي لتغييره بما هو أفضل، حملت معها كأيّ ثورات في التاريخ ارتدادات عديدة، وانفتحت نوافذها على حقول مختلفة في الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة، في الدول التي شهدت أحداثًا عنيفة نتج عنها كثير ممّا يمكن اعتباره تغييرًا جذريًّا.
ولأنّنا نعرف تلك العلاقة بين البنية التحتيّة للمجتمعات والمتمثلة في الاقتصاد والمكوّنات الاجتماعيّة القائمة عليه، وبين البنية الفوقيّة المتمثلة في الثقافة والقانون والفنون، فإنّ من المحتّم أن تطفو على السطح متغيّرات يمكن رصدها وقراءتها وتحليلها، وأهمّها حدوث شروخ وانقسامات في الجسم الفنّي على مختلف أنماطه.
وبالوقوف عند جانب واحد من جوانب الحراك الثقافي في المجتمعات، يمكننا سحب النتائج على بقيّة الجوانب بسهولة ويُسر. فالفن التشكيلي -وهو الجانب الأكثر وضوحًا في الحياة الفنيّة البصريّة- يقدّم لنا تصوّرًا ملائمًا عن بقيّة الجوانب؛ خصوصًا حول التغيُّرات التي أصابت الحياة الثقافيّة العربيّة.

النّموذج السوري

شهدت الساحة التشكيليّة العربيّة تقدُّمًا واضحًا في اجتراح مكوّنات مدرسة تشكيليّة عربيّة مغايرة للمدرسة الغربيّة، وعلى الرّغم من أنّ معطيات التشكيل الغربي ما تزال مسيطرة على اللوحة العربيّة من حيث الالتزام بمكوّنات العمل الفني في شكله وأسلوبه وطريقة تنفيذه، إلا أنّ عمليّة الخروج عن النّمط الغربيّ أضحت قاب

قوسين من خلال العديد من التجارب التشكيليّة العربيّة، وفي مقدّمتها التجربة الحروفيّة بأبعادها الفنيّة المختلفة وأنماطها المتعدِّدة، والتي أخذت تتجلّى اتجاهات مختلفة في أكثر من قطر عربي، فشهدنا المدرسة التشكيليّة العراقيّة ونظيرتها السوريّة، كما شهدنا المدرسة التشكيليّة المغاربيّة بمكوّناتها الثلاثة (التونسيّة والجزائريّة والمغربيّة)، ولدينا المدرسة المصريّة العريقة، وكذلك ملامح المدرسة السودانيّة، وبعض توجُّهات التشكيل في الخليج العربي ولبنان.

ويمكن لأيّ ناقد أن يلتقط الفوارق الفنيّة بين تلك التوجُّهات التشكيليّة من حيث المضمون بحسب معطيات التكوين الاجتماعي للناس في كلّ بلد، وكذلك من حيث الشكل الذي يبدو فيه مدى تأثُّر هذه المدرسة أو تلك بالمدارس الغربيّة المختلفة، فمثلًا تبدو المدرسة الجزائريّة ذات خطوط وملامح فرنسيّة مطعَّمة بالروح الشرقيّة، بينما نجد المدرسة العراقيّة وقد تأثرت بالاتجاه التجريدي من خلال تكثيف تناول المكان العراقي كمضمون، والتجريد كشكل. إلا أنَّ اختيارنا للتجربة التشكيليّة السوريّة إنَّما كان بحكم المعرفة المباشرة بهذه التجربة وفنّانيها وطرائقها، وبالتالي كانت ردّة فعل الفنانين السوريين على ما يجري في بلدهم أكثر عمقًا، وكانت بالتالي مجموعة من النشاطات التي تؤكّد رؤية الفنانين وخياراتهم في وطنهم الذي ما يزال حتى كتابة هذه السطور يعيش حربًا متعدِّدة الأطراف والتوجُّهات والمصالح.

انشطار رأسي وشروخات

الفنّانون هم أبناء مجتمعهم، بل هم الصورة الأكثر وضوحًا في هذه المجتمعات، والمرآة التي تتبدّى فيها الصورة الأوضح، لذا فإنَّ قيام أحداث كالتي نشهدها في الوطن العربي يطرح العديد من الأسئلة على فنّاني البلد الواحد، وهي أسئلة تعيد محاكمة الماضي وتخيّل المستقبل، وكما ينشطر المجتمع بين مؤيِّد للثورة والتغيير وبين مؤيِّد لبقاء الحال على ما هي عليه، ينقسم الجسم الثقافي والفني بشكل محدَّد إلى قسمين، يقف أحدهما مع التغيير بينما يبقى الآخر مع الحفاظ على الحال. وبناء على متغيّرات الحالة تبدأ انشطارات داخل الفنان نفسه، كما تنشأ انشطارات موازية في تكوين العمل الذي يتمّ إعداده. فقيام تجمُّعات واتِّحادات وجمعيات تضمّ أطيافًا، بينها شروخ؛ بعضها ظاهر وبعضها خفيّ، وهي الشروخ التي كانت قبل قيام الثورة وبقيت رغم قيام الثورة والاتفاق على موقف سياسي محدَّد من النظام والوضع القائم، فهناك 300 مبدع وفنان سوري يعلنون "تجمُّع مبدعي سوريا من أجل الحريّة"، كان بعضهم داخل سوريا بينما بعضهم الآخر كان قد هاجر منها في وقت سابق. (عن/ مركز الشرق العرب: ملف الفنانين السوريين والثورة السوريّة، الاثنين 28/1/2018 نقلًا عن الحياة اللندنية).

ومع تحوُّل الثورة السوريّة إلى العسكرة، فضَّل عدد كبير من الفنانين التحوُّل من التأييد المطلق

إلى الصمت، وبدأ الفنّانون يخرجون بتصريحات أكثر ذكاءً مثل قولهم إنَّ "لا علاقة بين الفن والسياسة"، أو إنَّه "ليس من مسؤوليّة الفنان الحديث بالسياسة لأنه لا يفقه بها"، بالطبع لم يكن التحوُّل بسبب ارتخاء القبضة الأمنيّة للنظام السوري، بل بسبب خوف الفنانين من التعرُّض لمضايقات من جانب الثورة هذه المرّة. لكن، وكما ورد على لسان أحدهم فإنَّ "الفن السوري هو الخاسر الوحيد بين المعارضين والموالين"!

ثنائيّة الشَّكل والمضمون

منذ ظهور الانطباعيّة في الفن، وهي المدرسة التي خرجت جزئيًّا على قواعد الفن الكلاسيكي وعلى اشتراطات صالونات العرض في أواسط القرن السابع عشر، وأخذت تزعزع استقرار ثنائيّة الشكل والمضمون بصفتها القاعدة الذهبيّة للفنون، أخذ الفنانون يبدعون في تفكيك الشكل، بل وتدمير كل القواعد التي يمكن أن يُبنى عليها. وكانت المدرسة الدادائيّة، التي رفعت شعار "الفن ضدّ الفن" وأعلنت أنَّ هدفها هو تدمير الفن الذي أوصل البشريّة إلى مرحلة الدمار في الحرب العالميّة، هي قمّة ما يمكن للفنانين أن يبتكروه في هذا المجال.

لذا، استعادت ثنائيّة الشكل والمضمون في الرَّبيع العربي موقعها اعتمادًا على أنَّ هناك أحداثًا لا بدّ من التعبير عنها مباشرة، أي بالاعتماد على المضمون بشكل رئيس دون الالتفات لأيّ تغييرات على سياقات الشكل الذي لم يفكر أحد بتغييره، وبمراجعة لأعمال الفنانين السوريين سواء ممَّن وقفوا مع الثورة أو أولئك الذين بقوا مع النظام الحاكم، فإنَّنا لا نجد تغييرًا في الشكل وإن حمل المضمون تناقضًا كبيرًا، لأنَّ كلًّا من الطرفين كان ينتصر لفكرته ويعبِّر عنها، وكان هاجسه أن تصل الفكرة ويصل التعبير عنها للآخرين، لذا لم يُحدِث الرَّبيع العربي ولا أيّ ربيع آخر، أيّ تغيير يُذكَر على "شكل" اللوحة التشكيليّة، فقد التزم الفنان -مهما كان موقعه- بالقواعد والأصول التي توارثتها الأجيال، وهي تلك التي تسبح في محيط الفن الغربي وتطفو على سطح مبتكراته، وقد عاد بعضهم من فناني الغرب لأصول الفن القديمة عودة الابن الضّال.

غياب الحريّات

في المجال الفني لا شيء يعدل الحريّة، وليس مِن زادٍ يحتاجه الفنان كالحريّة، وتكمن معاناة الفنان العربي في كل أرجاء الوطن العربي، في كونه محاصَرًا ويعيش اختناقه بصمت ويبتلع ألمه دون شكوى، وتبقى عيناه متطلِّعتين للخروج إلى العالم الغربي، حيث يمكن له أن يحظى بفضاءات من الحريّة يحتاجها، ويفتقدها في وطنه.

لكنَّ ما حدث كان بعكس الأمنيات، وقدّم نوعًا جديدًا من الحصار الإبداعي والاختناق. فكلا الطرفين: فنّانو المعارضة من مؤيِّدي المعارضة

وطالبي التغيير، وكذلك الفنانون الذي بقوا إلى جانب الواقع القائم، كلاهما وجد نفسه مطالبًا بما لا يتلاءم مع رغبته في التغيير أو رغبته في بقاء الحال، لأنَّ طرفي النزاع يتعاملان مع الفن بصفته موظفًا عليه القيام بما يُطلب منه، وليس من هامش للحريّة يمكنه اللعب على تخومه العريضة.

وكمثال على ذلك، يمكننا تأمُّل أعمال الفنان السوري عبّود سلمان المقيم في كندا بعد رحيله عن بلدته "الميادين" في الشرق السوري، وهو من فناني الدفاع المستميت عن التراث السوري في منطقته، بل ويمكن اعتباره متخصصًا في هذا المجال، وما زالت أعماله في كندا تتناول التراث السوري في المنطقة ذاتها مع اختلاف بسيط هو إضافة ذات طابع قسري ومقحم، فهو لم يكن يستخدم الكلمات والأحرف في أعماله، لكنه يجد نفسه الآن مضطرًا لذلك بسبب أنَّ أعماله لم تعُد مفهومة أو معروفة الجذور لدى الجاليات العربيّة هناك، وهو تغيير يعكس انتقاصًا في مفهوم الحريّة المفترضة للفنان. بالمقابل فإنَّ معرضًا أقامته وزارة الثقافة السورية لثلاثين فنانة سورية، لا يمكنك أن ترى فيه سوى ما رأيته من قبل من أفكار ولوحات مع إضافة غير نوعيّة، تتمثل في كتابات تبدي تأييدها للنظام القائم ورغبتها في الانتصار له والدفاع عن وجوده.

من كل ما سبق يمكن القول إنَّ "الرَّبيع العربي" أعاد الاعتبار لثنائيّة الشكل والمضمون في اللوحة العربيّة، وهذه ارتكاسة سيكون على الفنان العربي بذل جهود مضاعفة لمعالجة تأثيراتها، كما أنه أضاف إليها أو أقحم عليها ما ليست بحاجة إليه، إنَّما هو استجابة متأثِّرة بالحدث والانفعال الذي اقتضاه الاصطفاف مع أو خلف أحد طرفي الصراع. كما عكست الانشطارات والشُّروخ في الجسم التشكيلي العربي تراجعًا حادًا في المستوى، حيث عادت اللوحة إلى زمن شبيه بالملصقات الثوريّة التي لم تكن تحتسب من الفن التشكيلي، وإنَّما من فنّ المناسبات.

وتأثُّرًا بالانشقاقات التي حدثت، وتشكُّل تجمعات ربّما لا ترتكز على أسس فنيّة أو فلسفة الجمال ومقولات فلاسفته، فإنَّ المتضرر الأهم من الحراك السياسي أو العسكري في الرَّبيع العربي هو الفن على اختلاف ميادينه ومداراته الإبداعيّة، لأنه في جوهره بنية هشّة لا تحتمل خوض صراعات تؤدي إلى سفك الدماء وتشريد الناس وتمزيق النسيج الاجتماعي ■



عبود سليمان/ سوريا

انعكاس الرَّبيع العربي في الموسيقى والغناء

فتحي الضمور/ الأردن

عندما وصلتْ القوّات النازية حدود موسكو، في العام 1941، خاطب ستالين شعبه، عبر المذياع، قائلًا: "يا شعب روسيا، دافعوا عن وطن بوشكين وتولستوي".

وهذا إنّ دلّ على شيءٍ، في مثل هكذا موقف عصيب، فإنّما يدلُّ على أنّ الثقافة بحقولها كافّة: الأدب، الموسيقى، الرسم، والمسرح... إلخ، هي الإرث الحقيقيّ، لأيّ بلاد كانت على هذه الأرض. فالكُتّاب، والموسيقيّون، والرّسامون، والممثلون، وكلّ مَن يصنع البهجة للناس، ويخفّف وطأة هذه الدنيا عليهم، هم الثروة الأهمّ، التي تنهضُ بالمجتمع، حتى تصل به إلى العالميّة.

وممّا لا شكّ فيه، أنّ ما يُسمّى "الرَّبيع العربيّ"، عمل وما يزال، على إجهاض التقدُّم، والتطوُّر، وكلّ ما يتعلّق بالمجتمع المدنيّ؛ الاجتماعيّ، والسياسيّ، والاقتصاديّ، والثقافيّ. وعلى الرَّغم ممّا حدث على الساحة العربيّة، من قتل، وتدمير، وتهجير، وخراب، إلا أنّ الصورة ما تزال ضبابيّة، غير واضحة، الأمر الذي أدّى إلى انقسامات الشعوب العربيّة، بين مؤيّد، ومعارض، لما يحدث. هذا الانقسام، غير الواضح، وغير المقنع، كان له أثرٌ كبير على الفنون كافّة. وما يعنينا في هذا المقام، الحديث عن الموسيقى، وتأثير الرَّبيع العربي عليها.

قبل أنْ أتوسَّع في في الحديث عن الخلل الذي أصاب الموسيقى العربيّة، وشوّه المعنى السّامي لها، جرّاء الثورات العربيّة التي رسمتها قوى غير عربيّة، من أجل مصالحها وأطماعها غير المشروعة فيها، سأضرب مثالًا "فضل شاكر" الفنّان الذي جمع بفنِّه وإحساسه المجد من أقطابه. "فضل" الذي لو استمرّ بفنّه لأصبح الآن ظاهرة، تشبه بصوتها وأدائها وإحساسها، ظاهرة "عبدالحليم حافظ" الذي أضفى جمالًا آخر على الكون. فاستبدل "شاكر" كلّ ذلك، بما

يشحن الناس من حوله ويؤجّج مشاعر العنف فيهم، ويدفعهم إلى التطرّف، وإشعال لهيب الفتنة في المنطقة الآمنة بأهلها، وموروثها، وفكرها، وعاداتها، وتقاليدها. وقِس على ذلك، من الفنانين؛ ليس من المطربين حسب، بل والعازفين، والملحّنين العرب.

وأضيف على ذلك، الفرق الموسيقيّة، التي انبثقتْ من الرَّبيع العربي، وكان الهدف من إنشائها، التَّرويج للجهة التي تساندها، وتحريض المتظاهرين، واستغلال الثورة، إمّا لغايات الشُّهرة، أو استغلال الثورة -التي لم نعرف حتى هذه اللحظة ماهيّتها وأسبابها- من أجل إحداث الخراب والدمار، تعبيرًا عن سخطهم على أوضاعهم الاقتصاديّة، وغضبهم على الأنظمة الحاكمة، حتى لو كان ذلك على حساب الأرض والإنسان! فكان أنْ انتشرتْ وبشكل كبير موسيقى الراب، والروك، والجاز، وغيرها من موسيقى ثقافات العالم، وهذا ليس مأخذًا، ما لم يكن على حساب موسيقانا الأكثر جمالًا، ومتعة، ودهشة في جملتها اللحنيّة الأخّاذة. الأمر الذي آل خلال هذه الفترة؛ فترة الرَّبيع العربي، إلى توجُّه كثير من المجتمعات العربيّة، وبخاصّة فئة الشباب، التي تعدّ الفئة الأكثر، إلى موسيقى الشعوب الأخرى.

وهذا، وإنْ زاد من انتشار الموسيقى وتفعيل المشهد الفنّي، إلا أنّه انعكس سلبًا على الموسيقى والغناء.

ثمّ إنّ الموسيقى الثوريّة الهادفة، التي كانت، وما تزال، من أجل قضيّتنا الأم، فلسطين، لأنّها ضدّ المحتلّ، والمستعمر الصهيوني، هي أحقّ بالدَّعم والانتشار، من تلك التي نبثّها منّا، وإلينا، وفينا، وضدّنا. وكم من المال الكثير، الذي أنفق على مشاريع فنيّة، لا تخدم في النهاية، إلا أصحاب المصالح، الذين استغلّوا هذا الرَّبيع، باسم الدِّين، والذي لا يمتُّ بصلة للدِّين؛ فما هو إلا دين محبة، وسلام، وأمان.

ولقد أفرز الرَّبيع العربي، كثيرًا من المطربين الذين لم يثروا الساحة الفنيّة، ولو بقليل من الأصوات المميّزة، أو التي تنافس الأصوات القويّة الموجودة، على أقل تقدير.

هذه مقدّمة لبحث أو دراسة مستفيضة عن انعكاس الرَّبيع العربي على الموسيقى والغناء، والتي أختمها، بأنّ هذا الأثر، لم يكنْ سيِّئًا بالمطلق، إنّما كان سببًا في زيادة عدد الأغنيات، والمطربين، بصرف النَّظر عن قيمة الزيادة؛ نوعًا كانت، أو كمًّا. وبحسب وجهة نظري، ورأيي الشخصيّ، أعتقد بأنّ الرَّبيع العربي، ساهم في تردّي الأغنية العربيّة، والموسيقى العربيّة، من حيث القيمة النغميّة لهما؛ القيمة التي يزيد عمرها، وتاريخها، على مئة وخمسين عامًا، من الإبداع، والبهجة، والفرح، حتى في الأغاني التي تُعنى بالفراق، أو الموت، أو النهايات الحزينة، لأنّها ممتلئة بالجُمل الموسيقيّة، ذات الشَّجن في النغم، فلا يعتري الحزن أيّ أغنية طربيّة، منذ ذلك الوقت، وفي هذا فارق كبير، ما بين الحزن، والشَّجن في الموسيقى العربيّة ■

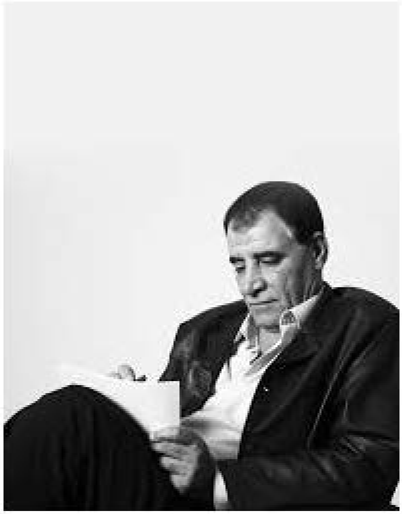
جمال ناجي
وتنوُّع مصادر الكتابة الروائيّة والقصصيّة

فخري صالح/ الأردن

تَقومُ كتابة جمال ناجي (1954- 2018) على تنوُّع عوالمه الروائيّة والقصصيّة ونهله من خلفيّات وتجارب ومصادر متنوِّعة للسَّرد. فهو لا يرهن هذه الكتابة بخطّ صارم من الموضوعات وطرائق السَّرد، بل تجيء تجربته كل مرة مختلفة عن سابقتها، مع الاحتفاظ بقدرة لافتة على الحكي وتشكيل الشخصيّات وإقامة عوالم متوازية تبين عن معرفة عميقة بالتحوُّلات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تضرب المدينة العربيّة وتحيلها إلى مواضع للصراع والتنافس العنيف.

بدأ ناجي تجربته الروائيّة بعمل نشره في بداية ثمانينيّات القرن الماضي بعنوان "الطريق إلى بلحارث" (1982) يروي فيه تجربة مدرِّس في منطقة نائية في الصحراء السعوديّة، حيث نقع على قدر من التَّصادي مع الكاتب الفلسطيني يحيى يخلف في روايته "نجران تحت الصفر". لكن جمال ناجي سرعان ما انتقل إلى عالم آخر من الكتابة الروائيّة مركزًا على رصد طبيعة التحوُّلات العاصفة التي طرأت على مدينة عمّان منذ بدايات تشكُّلها واحتضانها مهاجرين آتين من أماكن وبلدان مختلفة، من شركس وشيشان وشوام وعراقيين وأبناء الجزيرة العربيّة، وفلسطينيّين دفعهم الاحتلال الصهيوني إلى الهجرة إلى شرق الأردن عام 1948. وهكذا فإنه في روايته التالية "وقت" (1984) يصوغ هذه التحوُّلات التي تعصف بالمخيَّم الفلسطيني، أمّا في روايته "مخلفات الزَّوابع الأخيرة" فيعود إلى بدايات القرن العشرين ليشتغل على تشكُّل مدينة عمّان من أعراق وخلفيّات قوميّة ودينيّة ومناطقيّة متعدِّدة، ساعيًا إلى القول إنَّ هذه الكتلة البشريّة تمثل نوعًا من صهر هذه الخلفيّات جميعها في مدينة تمثل طبيعة الدولة الأردنيّة الحديثة.

إنَّ جمال ناجي، الذي بدأ تجربته الروائيّة انطلاقًا



من اختبار العيش في منطقة نائية في الصحراء، حيث يحثّث بطله نفسه عن أحلام الثورة والعدالة الاجتماعيّة وظلم الطبيعة وبني البشر، يسعى في روايات تالية إلى الكتابة عن المال والبنوك والصراعات التي تدور بين أرباب المال والمتنفذين في عالم المصارف، وقد عمل هو نفسه سنوات عديدة في البنوك وأطلّ على خبايا هذا العالم والدّسائس والمؤامرات التي تدور فيه. وقد أنجز في هذا السياق روايتين: "الحياة على ذمة الموت" و"ليلة الريش"، ليعود في سنوات تالية إلى كتابة تاريخ موازٍ للقضيّة الفلسطينيّة عبْر التركيز في روايته "غريب النهر" على زمن يبدأ من السنوات الأخيرة للدولة العثمانيّة، وصولاً إلى القرن الواحد العشرين الذي يكتشف فيه الفلسطيني امتداده في التاريخ والجغرافيا.

وممّا يشير إلى تنوُّع عوالم جمال ناجي تركيزه في روايتيه الأخيرتين "عندما تشيخ الذئاب" (2008)، و"موسم الحوريات" (2015) على البحث عن التحوُّلات الاجتماعيّة والفوارق الاقتصاديّة الهائلة التي تقوم بين الأغنياء والفقراء في المجتمع الأردني، وهو ما يؤدي إلى ولادة التطرُّف والإرهاب واحتضان أفراد يائسين عنيفين يندفعون إلى الالتحاق بالتنظيمات الإرهابيّة التي تقاتل في أفغانستان والعراق وسوريا.

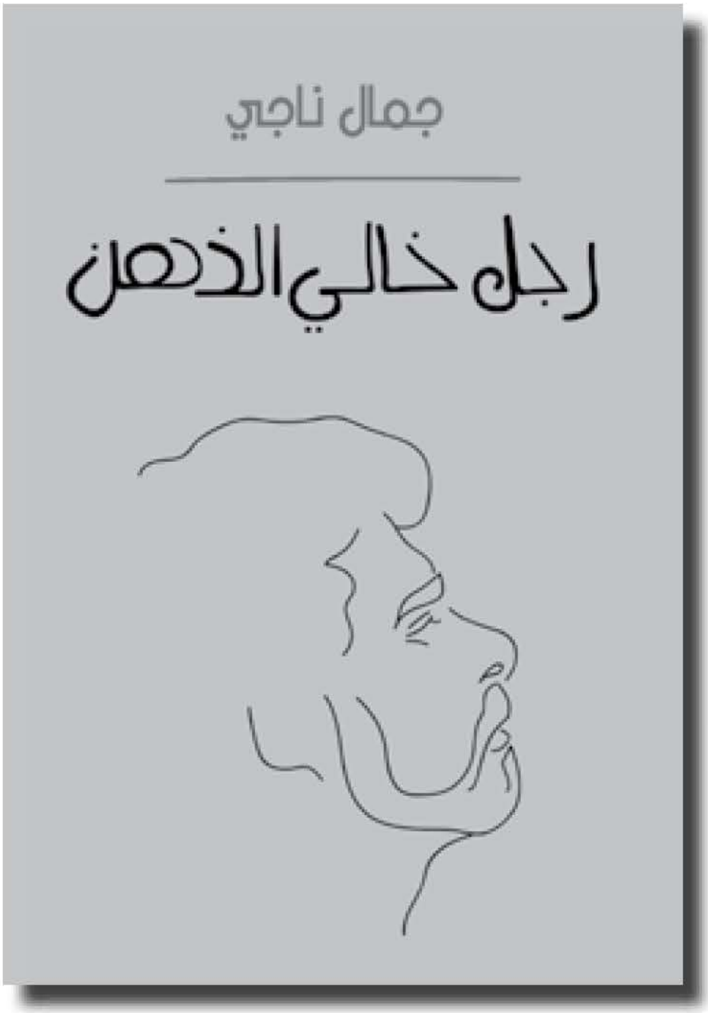
في روايته "عندما تشيخ الذئاب" يشيد جمال ناجي عالمًا فيه الكثير من التركيب والخيال والمزج بين المعقول وغير المعقول، الشّعوذة والمطبخ السياسي الذي يصنع مسؤولين ومتنفذين، رجال اقتصاد وأفّاقين طامحين للإمساك بمفاصل السلطة. ونحن نقع في الرواية على مرحلة مفصليّة من تاريخ مدينة عمّان التي تدخل زمن الديموقراطيّة وتتحوّل فيها المعارضة إلى جزء من السلطة التي كانت تناصبها العداء. هذه هي الأطروحة المركزيّة في الرّواية، على الرّغم من اندراجها في ثنايا الأحداث المتشابكة والأصوات العديدة المقيمة في شرانقها الذاتيّة التي لا تغادرها إلا عند اكتشافها نهاية رحلتها في عالم الطموح وصراع المصالح والنفوذ. فالشخصيات التي تروي من وجهة نظرها ما يحدث لها وللآخرين، تضيف كل مرة خيطًا جديدًا إلى النسيج الكلّي للعمل الروائي.

إننا بإزاء ما يمكن تسميته البنية الشبكيّة للسّرد

الروائي. هناك شخصيّات مركزيّة في العمل تحكي حكاياتها مع الآخرين كاشفة لنا رغائبها وما تطمح إليه. ولكنَّ الروائي لا يعطي سلطة السَّرد بصورة متكافئة للشخصيّات التي تتَّخذ صيغة الراوي المشارك. إنَّ مخططه السَّردي هو تنمية معرفتنا كقرّاء بما يعتمل داخل الشخصيّات، وما تؤول إليه في النهاية.

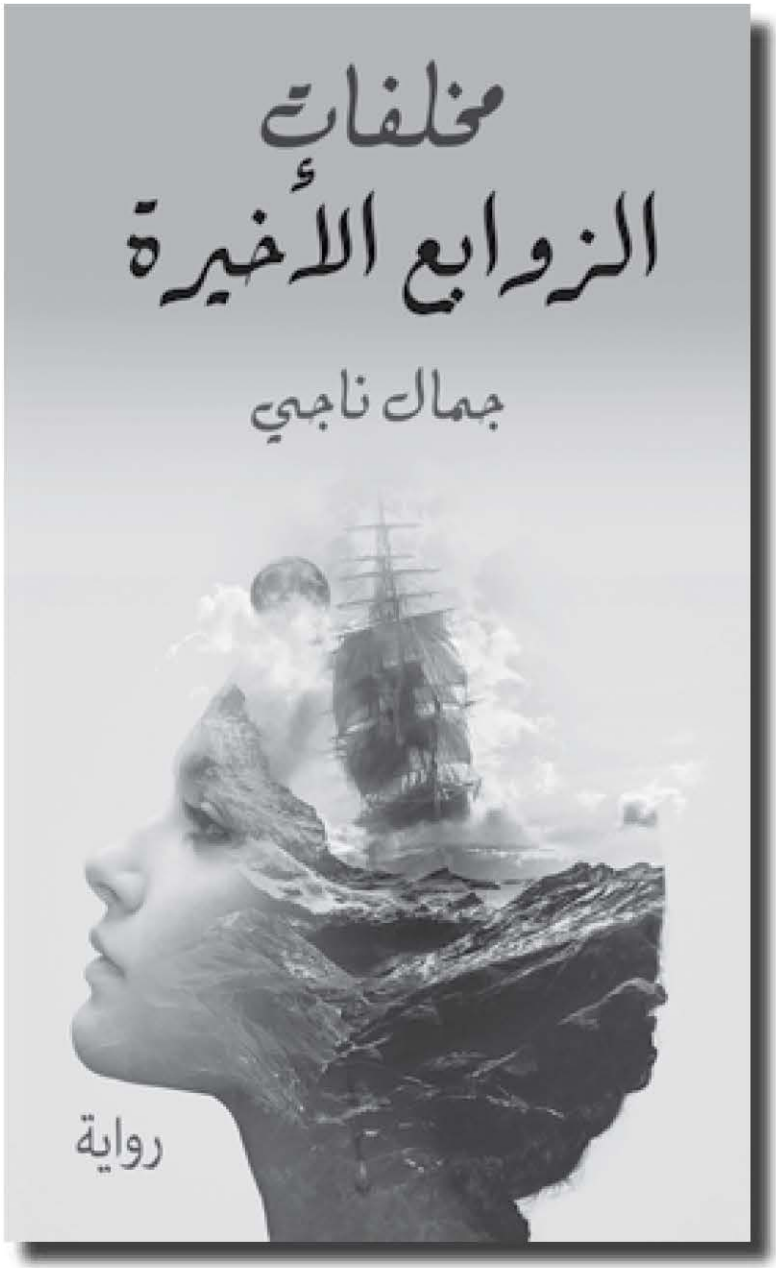
هناك ست شخصيات تشارك في السَّرد: سندس، الشيخ عبد الحميد الجنزير، رباح الوجيه، جبران، بكر الطايل، العقيد رشيد حميدات. وهي باستثناء الشخصية الأخيرة، التي تروي مرة واحدة لتكشف عن الحملة التي تقوم بها الشرطة للقبض على عزمي رباح الوجيه، تتولّى السَّرد أكثر من مرة. ويستطيع القارئ أن يكوّن وجهة نظر عن الملامح النفسيّة، والمنزلة الاجتماعيّة، والظروف الاقتصاديّة، والأيديولوجيّة التي تتبنّاها الشخصيّات، وربّما البنية الجسمانيّة لها.

ما يهمّنا في هذا السياق من العلاقة بين الرواة والمادة السَّردية التي يوفرونها هو التدرُّج والتسلسل في الكشف عن أعماق الشخصيات، وما يدور حولها من أحداث، وما يعصف بها من تحوُّلات. إنَّ سندس، الفتاة الفقيرة خارقة الجمال والطامحة لتحقيق رغبات جسدها وإرواء شهوتها وتحقيق توازن نفسي عبْر التعلُّق بعزمي ابن زوجها الأول، تنير لنا جوانب من حياتها وحياة عزمي وما يفترض أن يكون علاقة زنا محارم بينهما (على الرّغم من أنَّ الرواية تصرّ على أنَّ عزمي ليس ابن رباح الوجيه، لأنَّ الأخير عقيم لا



ينجب بسبب إصابته بمرض النّكاف في الصغر). كما يجلو لنا الشيخ الجنزير سمات شخصيّته المركّبة، التي تجمع بين طبيعة رجل الدين الذي يدير جمعيّات خيريّة إسلاميّة وشخصيّة الرجل المشعوذ الذي يداوي مراجعيه، وخصوصًا النساء منهم، بالأعشاب والخلطات الغريبة، ويجمع في علاقاته بين طلبة، يأخذون على يديه الدروس الدينيّة، ورجال سياسة، من وزراء ونواب

برلمان، ورجال اقتصاد وشخصيّات نافذة، ما يجعله قادرًا على صنع السلطة والتلاعب بها، على الرّغم من كونه لاعبًا على الحبال، متأرجحًا بين رجل الدين والمشعوذ والشخص النافذ الذي



يمتلك ملامح راسبوتينيّة.

في كتابته القصصيّة يعتمد جمال ناجي أسلوبًا أقرب إلى روح القصة القصيرة؛ إلى أصولها ونموذجها الذي نظّر له الكاتب الأميركي "إدغار ألن بو". وهو في مجموعاته "رجل خالي الذهن" (1989)، و"رجل بلا تفاصيل" (1994)، و"ما جرى يوم الخميس" (2005)، يلتزم نموذج "بو" في كتابته، نازعًا إلى التّعبير المقتصد، مضيئًا الشخصيّة المركزيّة في قصته عبْر وصف أفعالها وحركاتها الدالّة عليها، ومفصِّلًا الحديث عن الحدث المركزي الذي يقيم في قلب القصة ويستحوذ على معناها وغايتها المنشودة.

واللافت أنَّ جمال ناجي، الرِّوائي الذي تبدو كتابته القصصيّة من ضمن شواغله الأقلّ مركزيّة، يفصل بسيف بتّار بين كتابته الروائيّة وكتابته القصة القصيرة. إنَّ عمله الروائي يعتمد التفصيل وحشد الشخصيّات، وتفريع الأحداث، وإقامة عمارة معقَّدة ونسيج روائي متشابك، فيما يتوجَّه عمله القصصيّ إلى الكثافة والاختزال، والحفر في ملمح من ملامح الشخصيّة، أو تطوير حدث أو تفصيل صغير، بوصف ذلك كله نقيضًا للكتابة الروائيّة. بهذا المعنى لا تسعى كتابة ناجي القصصيّة لكي تكون مشاريع لأعمال روائيّة مقبلة، أو تدريبات على فصول روائيّة. إنَّها مستقلّة كنوع أدبي تختزل في بنيتها أصول النّوع وسماته القارة، وما يميِّزه عن النوع الروائي على صعيد البنية والغاية التي تسعى الأنواع والأشكال الأدبيّة الفرعيّة إلى تحقيقها ■

"في مديح الحُبّ الأوَّل"... أو الكتابة عن الحاضر المُرّ

ماجد صالح السامرائي/ العراق

يَذْهَبُ الرِّوائي (أرنستو ساباتو) إلى "أنَّ الشخصيّات الرِّوائية تخرج من القلب الخاص للمبدع"... ويؤكد أنَّ "لا أحد يستطيع أن يخلق شخصيّة أكبر من ذاته"، فهو حتى "إذا أخذها من التاريخ، فإنه يُنزلها إلى مستواه الخاص". وعلى هذا تبقى "الشخصيّة الرِّوائية"، مهما حاول الكاتب أن يجعل لها من قامة أو يُطاول بها، شخصيّة لا تتجاوز قامته.

وبهذه "الشخصيّات" يعمل الكاتب الرِّوائي على الخروج إلى العالم بشخصيّاته: يغزوه، أو يواجهه، أو يتواضع معه تواضع الخضوع لحتميّاته؛ وإن كان يسقط في العالم، ولا يسقط بالعالم... وأمام هذا العالم كثيرًا ما يتخلّى عن "حريَّته"، في حين يبقى "الزَّمن الحقيقي" للشخصيّة الرِّوائية هو "زمنها الخاص"، لأنها نادرًا ما تبلغ مستوى "وضع إشارات" في زمن صُنع من جديد. وفي هذا قد يربح نفسه، وقد يخسرها... إلّا أنَّه لا يربح العالم.

أمّا الطريق التي يضع الرِّوائي شخصيّاته عليها، فغالبًا ما تكون الطريق التي عرفها ومشاها بنفسه.

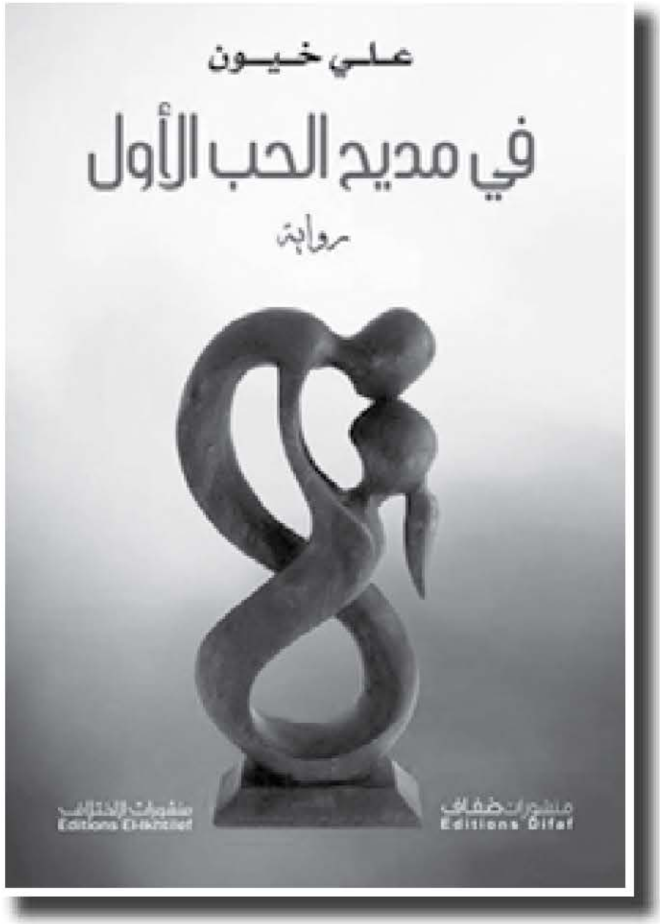
وكذلك هي مفهومات الفن الرِّوائي "المعكوسة" بقوّة خاصة؛ هي قوّة الرِّوائي في وعي معنى "الواقع الموضوعي" بالأبعاد التي يتناوله فيها، من حيث وجوده وإمكان معرفته، وهي قوّة مرتبطة بتفكيره، وصادرة عن وعيه.

أتَّخذُ من هذا منطلقًا أُؤسِّس عليه قراءتي العمل الرِّوائي الجديد للروائي علي خيون: "في مديح الحُبّ الأوَّل" (2017)، منطلقًا من السؤال عمّا يدعو الكاتب إلى كتابة رواية جديدة من بعد أن كان قد كتب قبلها غير رواية، وفي غير حياة وموضوع، واستجلى، في ما كتب، حيوات، وشخصيّات، ومواقف، وتمثّل حالات علوٍّ وانكسار في الواقع العراقي- فضائه الرِّوائي الدائم؟

إلّا أنَّ الرِّواية التي كتبها عن "اليوم" الذي نحن، وهو، وشخصيّاته فيه، نجده يقف فيها على أكثر من حطام، ويتأمَّل أكثر من مأساة، وتأخذه فيها أكثر من بداية- وإن تكن هي النهاية بعينها.. فهي رواية تتحرك، أحداثًا وشخصيّات، في حقبة نعيشها، ونشهد ما ينهار فيها من بُنى حضاريّة، ويتداعى من ثقافة، وهدْم كلّ ما كان قد بُني بالأمس، القريب منه والبعيد، بما في ذلك الإنسان. فهي (الرِّواية) في بُعد وجودها الجمعي، وفي اتِّساعها، بنية روائيّة، لشخصيّات وأحداث تصنع عالمها، وتخرج من عالم لم يعُد عالمها، وتتحرّك حركة وجود يقيم الكاتب خَلْقه الفنّي عليه/ وفيه، وبشخصيّات تتذكَّر نجاحاتها، فتستعيدها، وتعيش إخفاقاتها، أو إخفاقات الواقع بها، بمعاناة ارتداد الواقع عليها، لتتداعى، هي نفسها/ على نفسها، بحالات مأساويّة... وفي هذا التَّتابع تبلغ ذروة وجود ذاتي يحاول التَّماسك في عالم متصدِّع.. واضعًا كل شخصيّة عند حدود حالتها، كاشفًا (أو كاشفة) عن أسرارها الإنسانية- التي تستكمل بها وجودها استكمال حضور، أو تماهي.

غير أنَّ الكاتب، وهو يمارس فنّه الرِّوائي بتقنية وبراعة، يُقدّم لنا عملًا تتحوّل الشخصيّات، والحالات، والمواقف فيه إلى "ظواهر جماليّة" لها قيمتها وأهميّتها. فهذا العمل كُتب في عهد شهدت فيه الحياة، التي يرصدها، تفكُّكًا جاءها من مصدرين: السياسة (في واقع صنعه المُحتلّ وسلّمه لِمَن أصبحوا سائرين في ركابه)، والدّين (في بُعده الطائفيّ). فهما عصر انهيار تلقّى الإنسان وقع ضرباته من خلال قِيَم راحت، هي الأُخرى، تتداعى، وإن حاوَلَت شخصيّاته تداركها. ولكنّها، مع ذلك، ليست رواية "مغامرات متتابعة"، كما قد تبدو للقراءة الأوَّلية، وإنَّما هي "شهادة شاهد" على أزمات إنسانيّة متتالية تعيشها شخصيّاتها، نابعة من مجتمع يُودِّع "مثاليّاته" ليدخل واقع أزمات تشتدّ، وتتعقَّد، ولا تجد نهايات منظورة. فهي لا تخضع لما يمكن أن ندعوه "انهيار المقاعد"؛ ما جعل الرِّوائي أمام مهمّة عسيرة وهو يتفحّص الطبيعة الإنسانيّة لشخصيّاته.. فهو موجود معها، وغير بعيد عن معاناتها في رواية واقع، يواجهنا/ تواجهنا بتفاصيله الحيّة، والمدمِّرة لكل من الإنسان والواقع..

إلّا أنَّها ليست "رواية تسجيليّة"، وإنَّما هي رواية تعتمد ضربًا من الدراميّة يخلقها "حدث" في "واقع"... تلعب الأدوار فيه، وتصنع معطياته (أو تتلقّاها)، بالتفاعل أو الرفض، شخصيّات من الواقع ذاته الذي دمَّره الاحتلال الأميركي، وواصلت التدمير معه "شخصيّات" إن كان هدفها "هدفًا شخصيًّا" فإنَّ "نتائجه عامة"... فقد دمَّرتْ واقع مجتمع، وشتَّتتْ حياته وناسه، ما جعل الثيمة الأساس لهذا العمل تأتي متشكِّلة من حالة صراع حاد، ونازف دمًا، متأرجحًا بين الحياة والموت، جاعلًا من الموت الذي تواجهه شخصيّات الرِّواية حالة "هرب بالحياة" إلى "حياة" تسكنها، وإن ظلَّت "أشباح الموت" تطاردها على نحو يُفسد عليها صفاء الحياة، حتى وهي في المنفى.



وإذا كان واقع الرِّواية هو "واقع الاحتلال"، فإنَّ زمنها هو زمنه المستمرّ حضورًا على أرض الواقع، وممارسة لِما دفع به إلى هذا الواقع من نزعات تدميريّة، وما أحيا من "نوازع شاذّة" عند بعضهم، فخرج بهم من "إنسانيّاتهم" إلى ضرب من "التوحُّش البشريّ" جعل من الموت، وهو يمارسه بِما أتاح له الاحتلال الأميركي من "وسائل"، فاتحًا الدُّروب الموصلة إلى "غايات تدميريّة" شاملة.

وهو إذْ جعل فسحة أحداث الرِّواية، وفضاء حركة شخصيّاتها بين بغداد (أو أطراف منها) وسورية، فإنَّ ذلك قد منحه "سلطة ضبْط" فضاء الرِّواية. فهو لم يُشتِّت الحالة -على الرَّغم من انتقال شخصيّاتها بين بلدين- ولا ترك لشخصيّاته "حريّة" الفضاء المفتوح في البلد الآخر، وإنَّما نجدها محدَّدة الحركة، حتى بدت حياتها كما لو أنها "حياة محاصَرَة"، إن لم تكن بالواقع، فبما خلقه لها هذا الواقع من "أزمات" لم يعُد التخلُّص منها ممكنًا، ولا مواجهتها بالأمر الهيِّن، ولا الحياة بمحاذاتها يمكن أن تكون باعثًا على الاطمئنان. لذلك فَمَن لم يكن من هذه الشخصيّات في حالة تمزُّق ذاتي ونفسي (كما في حال مجدولين، ومنوّر- على اختلاف الحالتين وطبيعتهما)، فهو في خوف ورهبة من مواجهة ما قد يحصل له حصول مباغتة في أيّ لحظة (كما في حال سامي محمود، ومعن السامر)، أو مواجهة قلق الحياة الذي أصبح يتابع غير شخصيّة من شخصيّات الرِّواية (كما في حالة العسكري السابق حاتم المعروف). فجميعهم، وآخرون معهم، التَهَمَت الحرب، التي أشعلها المحتلّ على أرض واقع الحياة اليوميّة، أفرادًا من عوائلهم، وممَّن هم في محيطهم المجتمعي، تاركًا إياهم يواجهون ما يحصل بمفردهم... مدركين أنَّ ما حصل هو خطة من المحتلّ لتفكيك قوّتهم، وتفتيت واقعهم، تسهيلًا للهيمنة على مقدّرات البلد بما فيها ثرواته

الطبيعيّة. فلكلّ شخصيّة أزمتها مع هذا الواقع/ وفيه، فإنْ اجتَمَعَ بعضها إلى بعض فـ"اجتماع شتات" وزّعها على منازل غير منازلها الأوّلى، وأدرج همومها في حالات يومية، قد نجدها تفشل في مواجهتها مواجهة تغلّب عليها. ومع هذا ظلّت تُكابر:

- فـ (حاتم المعروف) يغادر البلد حين يجد الخطر قد يُدركه من حيث لا يحتسب..

- و(مجدولين)، الزوجة التي خدعها (منوّر) بالزواج منه، تحاول الفكاك من أزمتها التي تحس معها بالخذلان.

- و(سامي محمود) يخرج ناجيًا بنفسه من واقع الموت الذي غدا حالة يوميّة طالته شظاياها ونجا منها.

- و(منوّر) يمتهن الجريمة والقتل، فضلًا عن تقدُّمه بحياة شخصيّة يحفّ بها الكذب والتزوير. فهو الطرف العسير من الحالة.

- وأمّا (معن السامر) فيظل حاملًا أحلامه محاولًا الابتعاد بها عن الخيبة كي لا تطالها... فلا يُدركه تشاؤم، ولا ينحرف عمّا اتَّخذ من طريق حدَّدها بنفسه لنفسه.

ونجد هذه الشخصيّات تنفتح على أسئلة تتردَّد بين تحقيق الذات، ورهانات الحياة، وحساب الخسائر... فهي شخصيّات بقدر ما تفرز التقارب بين بعضها بعضًا، فهي تفرز التَّشابه في المعاناة، باستثناء (منوّر) الذي هو "الحالة الشاذة" بينها.

وكما تعكس الرِّواية قلق شخصيّاتها من استمرار بقائها في محيطها الأوَّل، فإنَّ قلق الغربة، التي وجدت نفسها فيها/ معها، أكبر وأكثر، بما لها من إيقاع قاسٍ على النفوس (من عدم استقرار في المكان خشية الملاحقة، إلى هواجس الخوف على من بقي من عائلة المهاجر هناك- في محيطهم).

الرِّواية: التكوين والبناء

يمكن أن نعيِّن مجموعة ظواهر إيجابيّة في هذا العمل الرِّوائي:

فهي، أوَّلًا، رواية من داخل الحدث، وليست من خارجه، فالراوي فيها مشتبك مع الحالة في ما يروي، إن لم يكن جزءًا منها، وهذا ما أتاح للكاتب أن يضع "الحدث" في سياقه الطبيعي.

وهي، ثانيًا، رواية مشحونة بالأسئلة، فمن هذه الأسئلة ما تواجه به الشخصيّات نفسها والواقع، ومنها ما تلقيه على الآخر في مستوى الحدث.

ثم هناك، ثالثًا، لغة الرِّواية التي تجعلنا ونحن نقرؤها لا نلتفت إلى البُعد الثقافي فيها بفعل قوّة حضور الحدث وما ترويه الشخصيّات من تداعياته وهي تستقبل ارتدادات الاحتلال التي زلزلت ثوابت الواقع والأشخاص؛ ما يجعل منها "وثيقة إبداعيّة" عن حقبة.

ورابعًا، هناك الشخصيّات التي نجدها مكترثة بما حدث، ومقابلة إيّاه بالهرب من مواجهة عنفه واقعًا، وبالمواجهة موقفًا... فهي في حالة يفرضها الواقع عليها- وقد بدت متلقِّية للحدث، هاربة من تداعياته، أكثر من كوْنها صانعته... فهي "شخصيّات انتقائيّة" تؤمن بـ"ثقافة الذات"، وتجد قوّتها فيها، وترفض "ثقافة العنف" التي

أضحت في مواجهة معها عند منعطفات حياتها، فلا خيار أمامها إلّا الهرب إلى ما تجد فيه "برّ الأمان"، بينما "ثقافة الواقع" الذي غادرته "ثقافة موت"، قتلًا ودمارًا.

وخامسًا، البطل في الرّواية فرديّ الوجود، يتحرّك بفرديَّته، ويدافع عنها. لذلك نجده يعيش، ما يمكن أن نعدّه "مقاربات واقعيّة"، وإن بتوجُّس، وحذر، وخوف... فقد أصبح الموت من حتميّات هذا الواقع. وأمّا تحوُّلات شخصيّات الرّواية، فهي تحوُّلات سلبيّة أكثر من كونها إيجابيّة؛ فهي "تهرب" ناجية بنفسها أكثر مِن دفاعها عن واقع تنتمي إليه.

وسادسًا، هي رواية بلا أحلام، لأنَّ الأحلام التي كانت شخصيّاتها تعيشها تفتَّتت تحت الضَّربات الموجعة للاحتلال. والشخصيّات التي كانت بنيتها الذاتيّة "بنية بناء"، وجدت الواقع يُجرِّدها من طقوسه، ناشرًا الضدّ، مع إعمام النَّقيض: الخراب...

فإنْ رَبَطَت هذه الشخصيّات حياتها بـ"حُبٍّ"، فهو الآخر "حُبٌّ مُطارَد" لا يستطيع المُحب، والحال هذه، أن يحافظ على شيء منه -باستثناء ماضيه الذي يتداوله "تداول ذكرى"- إذْ لم تعُد للحياة في هذا الواقع "صيغة ملموسة" إلّا تلك الصيغة المصحوبة بالخوف يحفّ بالحياة من كلّ جانب، وإنْ وجدنا الكاتب يحرص على أنْ يتَّخذ من ضوء الحُبّ منارًا، فيجعله ذا بُعدين: بُعد الواقع الذي يحاول أن ينتصر لنفسه فيه.. وبُعد الذكرى التي تجعل من الإحساس "مبدأ بقاء"، ومن الشُّعور "حالة استمرار"، وإنْ بحدود، وليست مُطلقة.

ولعلَّ هذا ما يجعلنا نعيّنها بكوْنها "رواية تيه الذات" التي تحاول مناقضة الظاهر (الواقع) بالباطن (في ما يحمل من هواجس حياة حيّة بما عاشت من تجارب). ولعلَّ هذا هو ما جعل "هويّة الشخصيّات" تبدو كما لو أنَّها منسوجة من "خيوط الذات".

وأمّا فنيًّا، فالرّواية تعتمد بناءً سرديًا يقوم على تعدُّد الشخصيّات، وعلى حضورها في أمكنة متعيّنة بمواقعها وأسمائها، وفي زمان واحد، وإن امتدَّت به الأيام، ويذهب الرّوائي فيه مستعيدًا شخصيّاته ليدفعها إلى ما هو أبعد... وتسير الأحداث مسارات قلقة مبعثها قلق الشخصيّات ذاتها وهي تواجه أوضاعًا صنعت هذا القلق، وسيَّدَتْه...

وسرديّتها هذه ذات طبيعة تفاعليّة بين الشخصيّات بعضها بعضًا، وبينها وبين المجتمع. ويتولى الجانب الأكبر من العمليّة السرديّة فيها، بمقوّماتها الموضوعيّة، "سامي" و"مجدولين". ولعلَّ هذا هو ما جعل البناء الفنّي للرّواية بناءً سرديًّا قائمًا على استحضارات موضوعيّة للماضي- وإن كان غالبًا ما يأتي بروح تعاطف معه وحنين إليه...

وهو ما يجعل العمل يتعيّن ببنيتين، إحداهما تكشف طبيعة الأخرى وتُعيّنها واقعًا، وهما: الطبيعة الثقافيّة لشخصيّاته، (ولا نعني بالثقافي هنا "المعرفي"، وإنَّما "تكوين الذات" و"طبيعة

توجُّهاتها"؛ التي هي "طبيعة مدينيّة" بكلّ ما للمدينة من أساسيّات التحضُّر)... وطبيعة العنف الذي أصبح من أسوأ نتائج الاحتلال، وأشدّها وقْعًا على إنسان يعيش في "مجتمع محتلّ".

وتستوقف قارئ الرِّواية الصفحات الأخيرة منها، والتي وضعها تحت عنوان شامل: "النهايات"، متابعًا خمس حالات اعتمدتها بما جاء فيها من سرد لوقائع، أو اجتمعت عليه من أحداث معيشة، أو عاشتها شخصيّاتها... ليقف بنا، من خلالها، على ما يُمثّل "خلاصة اعترافيّة"، ناسبًا بعض ما ورد من أسماء إلى كونها من صنع الخيال، ومعيدًا بعضها إلى الواقع -وإن كنّا نجد الأوَّلى منها "أقوى واقعيّة" في التدليل على ما حدث- وكأنه أراد التَّخفيف من وقعه فعمد إلى إخراجه من "الواقع"، دافعًا به إلى مصاف "الخيال".

وقبل هذا تأتي "المخطوطة السيريّة" التي كتبتها (مجدولين)، كاشفة فيها الكثير مما داخل حياتها، وعلاقتها بـ(عساف النمر) -أو (منوّر)- زوجها وقاتلها. فالرِّواية أقرب ما تكون إلى "متوالية حَدَثيّة". فهي، في بُعد من أبعادها الأساس، "رواية تاريخ" وليست "رواية تاريخيّة"، مختزلة مدىً من الحياة، والمعاناة يعتمد كشف الحاضر، والكشف عن المُغيَّب من المأساة العراقيّة. وقد كُتب هذا كلّه بلغة لا تعمّلَ فيها، ولا معاضلة، ولا تسطيح... لغة حافظت على نبض واقعي مشحون بروح التّفاعل، فعَقَدَتْ له اللقاء مع الخيالي والمتخيَّل.

حركيّة الذات وتأكيد الهويّة

من طريق مباشرة، وأخرى غير مباشرة، تطرق هذه الرِّواية "باب الهوّية" التي تشكِّل ملامح وجود شخصيّاتها، وخصوصيّاتهم. فشخصيّات هذه الرِّواية ليست شخصيّات طارئة على الواقع والحياة، وإنّما هي شخصيّات تعيش تاريخين متداخلين: التاريخ الشخصيّ لكل منها، بما لها من حضور مجتمعي، والتاريخ المرتبط بقضيّة وطن يمرّ بأزمة وجود حادة سببها التمزُّق الحاصل في الواقع نفسه بفعل الاحتلال.

فهي رواية مرجعيّتها الواقع، وأبطالها الشخصيّات، والحدث... وهي تنفتح على "أسئلة الذات" من طرف شخصيّاتها هذه بما لها من حيوات ذات خصوصيّة، وعلى "أسئلة الواقع" بما يواجه به هذه الشخصيّات/ أو تواجه فيه من حالات ومواقف ذات أبعاد مصيريّة؛ ما يجعل العمل عملًا ذا نسق موضوعي وفني... فهو كما يخضع لتوجُّهات الكاتب الفنيّة، يستجيب للواقع الموضوعي الذي تتحرّك فيه الشخصيّات معبِّرة عن "نزعات" و"نزوعات" لا تخرج في شيء منها عن الواقع الإنساني الذي يحكم "وجودها الفرديّ".

وإذا كنّا نجد هذه الشخصيّات ذات بناء ثقافي، بدرجة أو بأخرى، وعاطفيّ حسي... فهل أراد الكاتب، من هذا، أن يسحب الرُّؤية التي يكوِّنها وجودها/ حضورها على هذا النحو ليقول: إنَّ الواقع المستنهض حدثًا لا يكون إلّا بذلك، ومن خلاله؟

في هذا السياق، نلاحظ أنَّ عقل الكاتب عقل



يقظ، وكذلك هي عقول شخصيّاته. فإذا كانت يقظة عقل الكاتب تتوجّه إلى بناء عمله الرّوائي فنيًّا وموضوعيًّا، فإنّ يقظة عقول شخصيّاته تتحوّل بمظاهر حيواتها، وبطبيعة علاقاتها إلى سياق تتوافق فيه النّظرة، والموقف ممّا حصل للبلد وإنسانه. ومن ذلك، وباجتماع الاثنين، يعمل الكاتب على صياغة وعي يندرج في تمثيلات قائمة في وعيه، هو الكاتب، أكثر من حضورها، على النّحو الذي تجلّت به عند شخصيّاته... فقد يكون "وعيًا مسبقًا" عليها من قِبله.. ولا يعني هذا "مصادرتها" موقفًا ورأيًا من قِبل الكاتب، وإنّما نجده يتركها تعبّر عن خياراتها- التي يحرص على إبرازها بتمثيلاتها. وربّما وضعها هذا الوضع ليؤكد موقفه من خلالها. فما هو مشترك بين الكاتب وشخصيّاته، أكثر من أيّ شيء آخر، هو: الغربة، والمعاناة؛ وهما الثيمتان اللّتان تسلمان مفاتيح هذا العمل لمن شاء أن يقرأه قراءة موضوعيّة.

وكما لم يتحدّث الكاتب، وهو يكتب، بـ"لغة الغائب" فإنه جعل شخصيّاته بحضورها الواضح، والمحدّد حالات وأوضاعًا، تتكلّم لغتها، وإنْ كان ما يجمعها هو "المشترك المصيري": فهي تعيش حياتها، ولا تعرف على أيّ نحو سيكون مصيرها، فضلًا عن أنّ "قوّة الحياة" في دواخلها تتغلّب على واقع الموت المنتشر في محيطها- وهي لا تنفكّ عن الإحساس به يترقّبها... حتى إنّ العائد منهم إلى الوطن كمن يريد أن يكون موته على أرضه.

النّظام الفنّي للرّواية

يبقى السؤال عن طبيعة "النظام الفني" الذي اتّخذه الكاتب في ما كتب، والذي أحكمَ مفاصل الرّواية: فهل هو "نظام إجرائي" إزاء أحداث، ووقائع، وشخصيّات اجتمعت لتؤلّف، وعلى نحو موضوعي، ما تعيش وتواجه؟ أم هو "نظام نقدي" يقوم على تواصل الإحساس والرّؤية مع الآخر- مواقف وحالات؟

هناك ما نجد فيه "قيمة ثابتة" في العمل تتعيّن في التّواصل الحيّ، والمتفاعل بدرجة من درجاته، بين "شخصيّاته" وعلاقاتها الموقفية التي نجده حريصًا على أن يجعلها مؤثّرة... فهي، حتى في انقطاعاتها، تمثّل حالات اتّصال يبني الكاتب عليها/ منها خطابه الرّوائي الذي هو -بدرجة من درجات التكوين/ التّعيين- "خطاب أفكار" ■

طقوس الرّوح.. رماد الجسد
قراءَة في رواية
"التي كانت أنا" لـِ"منال حمدي"

د. عباس عبد الحليم عباس/ الأردن

"التي كانت أنا" لمنال حمدي عمل روائي يمكن تسميته "رواية بناء الشخصيّة" (Buildings Roman Novel) وهي الرِّواية التي تركّز على الهيئة والحالة التي تبنى عليها الشخصيّة، من خلال علاقاتها بمجموع الأحداث والعناصر الروائيّة المحيطة بها، وهو ما تقوم عليه في العادة روايات السيرة الذاتيّة.

تقوم هذه الرِّواية على حادثة دهس تسبِّب لبطلة القصة آلامًا وكوابيس لا تنتهي، تبرع الكاتبة في وصف تفاصيل المرض والألم ورحلة المشافي والأدوية والأطباء، في محاولة لإيضاح قدرة الإنسان على متابعة كلّ هذه المشاهد، وهو في حالة تيه روحي يدفع بها لمفترق طرق: إمّا الاستسلام وفقدان إحدى قدميها، فتصبح في حالة إعاقة دائمة، وإمّا أن تكافح وتصمد في رحلة علاج طويلة تبرهن على صلابة المرأة وقوّتها إزاء مثل هذا الظرف: "بطريقة ما، استطاعوا أن يعيدوني للحياة، ربما الواجب الذي يقتضي منهم أن يعيدوني، لكني لم أكن سعيدة بذلك، وأنا أستيقظ من موت مؤقت لأواجه جحافله الزاحفة إليّ بتابوت من خشب. كأنني أنازله في ساحة كبيرة لا أملك منها سوى دعوات الآخرين لي بالنّجاة... لا يدركون الآن أنّ الموت قد يكون أكبر انتصاراتي في هزيمة مبطّنة بعدما لم أكن قادرة على التكيّف مع التحدّي الدائم"(ص16).

برعت الكاتبة في وصف تفاصيل حالة شبه الموت التي أوصلتها إليها حادثة الدَّهس والتحوُّل الحياتي الكلي الذي يبعث بالإنسان للانتماء إلى أمكنة وعوالم مغايرة، لم يكن يهيّئ نفسه للعيش فيها، إذ بدأت بطلة الرِّواية تعايش بحثها اليومي عن العلاج، فتصبح المشافي والعيادات والأطباء وأنواع العلاجات والأدوية التي تتذكَّر



أسماءها بالتفصيل أشياءَها اليوميّة وهواجسها كل صباح ومساء.

وإذ ترصد لنا الكاتبة هذه الأجواء، فإنّها تدفع بالقارئ إلى المشاركة بالأحاسيس والمشاعر واللحظات التي تعيشها بطلة الرّواية، التي أدخلتها حادثة الدّهس بحالة من الرعب واللاتوازن بسبب ما ألحقته بها الحادثة من إصابات نفسيّة وجسديّة مرعبة، وخاصة ساقها التي كانت مهدّدة بالبتر، فاللغة تعمل جاهدة على تجاوز القارئ لمرحلة المعرفة إلى مرحلة الإحساس، وهي تقنية كتابيّة مهمة لتمنح القارئ الشعور بالآلام والوجع وكأنه هو المصاب؛ "لبكائي صوت الجرح، أصاب كلماتي بكدمات عميقة، من أين أبدأ الألم؟ لم أكن أعرف! كسر في الرأس، ونزيف في اللثة وفي الأنف، جرح وتورّم فوق الشفة العليا. نزيف في شبكيّة العين اليمنى، وتورّم وتجمّع دموي حولها، ورضوض أحتاج لوقت طويل لأتعافى منها... هكذا بدأت فصولي، وهكذا بدأت أعوامي القادمة، على سرير يتنقّل مرّات بين غرف التّصوير والتّشخيص. أهكذا أتوسّل إليهم ليوقفوا نزيف الحركة التي أضنت ساقي المفتّت عظمها، المستلقية تمامًا كأنّها هاربة من جسدي.. إنهم يدفعون بسريري في كلّ الاتّجاهات، وأنا أصبحت بلا بوصلة، بلا طريق، كلّ ما أملكه عينين تهاجران باستسلام إلى سقف لا أفق له"(ص18).

تعمل الكاتبة بثقة على استحضار الألم المادي الجسدي، والنفسي الروحي أمام القارئ، من خلال طاقة اللغة والدلالة تارة، وطاقة الاستعارة تارة أخرى، كحديثها عن ساقها (المستلقية تمامًا كأنها هاربة من جسدي) وفي كثير من تفصيلات الألم (ماديًّا ونفسيًّا) نتذكّر (لغة الآي آي) ليوسف إدريس، وكيف تقفز الكاتبة على ماديّة الألم والوجع لتصل إلى تجلّياته الروحيّة الباعثة على التفكير بالخلاص (الانتحار ربّما)!

ولكي تحافظ الكاتبة على عناصر الحدث وواقعيّته تذكر زيارة سائق التاكسي لها مع ولديه وأمهما حيث احتضنت الطفلين، وطمأنتهما على صحّتها على الرّغم من بكائهما، وهو موقف إنساني تحاول منه الكاتبة استعادة شيء من توازنها. كما تسجّل بكاء أبيها حين شاهدها تتنقّل على عكازين لاستحضار انعكاس معاناتها على الآخرين. كما تستحضر صورة أمها المتوفاة وحاجتها الماسّة

إليها، حتى بات شوق البطلة إلى الأم يمثل خطًا موازيًا لخطّ تفاصيل المرض والعلاج طيلة الرِّواية، وكأنَّ هذا النُّزوع الفرويدي المتمثل بالعلاقة الوطيدة مع الأم هو رغبة في (العودة إلى الرّحم) ممّا يسبب لها الدخول في حالة من الغربة والوحدة واللاتوازن، فتلجأ إلى قراءَة الرِّوايات وسماع فيروز للتَّخفيف من حدَّتها، بل تلجأ للكتابة، بوصفها حلًّا وخلاصًا من سيطرة أسماء الأدوية والحقن وغيرها من مستلزمات العلاج التي لا تنتهي، وربَّما كان لأحد الأطباء المهتمين بالأدب أثر مباشر في هذا السياق: "في كل موعد زيارة كنّا نتناقش في الكتب التي أقرؤها، كان نقاشنا علاجًا حقيقيًّا لي، فأنا أشبهه بصحّتي العقليّة، وإن كنتُ أخجل من نفسي وهو يحكي لي عن كُتّاب من الغرب لم أقرأ لهم، ما شجَّعني على القراءَة أكثر وأكثر لأعبر حدود الحزن المستحيل"(ص60).

وربَّما كان مصدر الحزن نابع من تلك العلاقة المبتورة بالأم، هذه التي رحلت عن ابنتها، فلا هي معها في حياتها، ولا هي تأخذها إلى عالمها، فتتشكَّل أزمة أخرى من أزمات هذه الشخصيّة، غير أنَّ العلاقة بالأم تظلّ علاقة خاصّة جدًا، وعلى مستوى الخيال.

أمّا على مستوى الواقع، فإنَّ أبرز العلاقات في الرِّواية هي علاقة المريضة بأطبّائها، الذين طغت إنسانيّة بعضهم على كل شيء، لكن استمرار العلاج، واستمرار التعب النفسي، وإدمان الأرجيلة، واستحضار الأم بجنون، وغير



وجهي ورأسها يسقط في حضني، فقُتِلتُ ألف مرّة، نعم، قتلتني يا موت! وأبقيتَ عليها حيّة داخلي لتدهمني خيالاتك كل يوم، لتقتلني فجيعتي بها كلّ صباح، لأصحو مبكرة لأجدكَ تستلقي على وسادتي المشبعة بلون دمائها النّازفة"(ص107).

بمثل هذه المرثيّة، واستحضار خطاب المتنبي للموت (غدرت يا موت!) يقف المتلقّي باحترام أمام هذه العلاقة المتميّزة بالأم المحتضرة، وأمام هذا الصُّمود الإنساني والقدرة على سرد أدقّ تفاصيل المشاعر وأنبلها، لدرجة أنَّ البطلة تنسى كل آلامها وأوجاعها جرّاء المرض والإصابات ليحضر فقط وجع العلاقة بالأم ووجع رثائها والرّغبة في البقاء قربها لدرجة المشاركة في تغسيلها وهي ميته، على الرَّغم من عدم معرفتها شيئًا عن كيفيّة هذا الأمر... لكنّها تحاول صياغة وجه من أوجه البطولة الماثلة في أقصى درجات الحزن "لا نعرف كم نحن أنقياء إلّا عندما نحزن!"(ص110)، وهو حزن يذهب بها لكتابة مذكّراتها، والإسهاب في الحديث عن مواصلة رحلة العلاج، والطبيب والبكاء، والفراغ، والرحيل، غير أنَّ رحيل الأم يبقى الذاكرة الطويلة الأمد، التي تستعصي على المحو، بسبب التوحُّد الذي تشترك فيه البطلة مع الأم في مشاعر الفقد والألم، وكأنَّنا نستحضر المتنبي ثانية في حديثه عن موت ابن سيف الدولة:

بنا منكَ فوق الرَّمل ما بك في الرَّمل
فهذا الذي يضني كـذاك الذي يُبلي

لكنَّ استحضار هذا الوجع وذاك الألم يخلق دافعًا للمضيّ قدمًا، للاستمرار، للتحدّي... لا الانكسار، هكذا تصنع الكاتبة من الحزن وقودًا للتمرُّد، ودافعًا للمواجهة "لن أبقى غارقة في حزن يكبرني كثيرًا، حزن يحيلني إلى انكسارات تلو انكسارات، تلك التي قيَّدتني وأحالتني إلى عدم. انكساراتي التي تكبر داخل فجوة تبقى في عتم الليل والأسى والحزن"(ص133)، "سأخرج من مأزق البداية.. سأعلو على الألم"(ص134).

ولا شكَّ أنَّ مثل هذا القرار ليس سهلًا ولا سيّما في خضمّ أحداث مؤلمة عصيّة على المحو، الحادثة، موت الأم، رحلة العلاج التي لا تنتهي... لذلك فقد يكون القرار موجَّهًا وجهة أخرى، ربَّما لم يتوقَّعها القارئ، فالخروج من الحزن، والعلوّ على الألم ربّما يكون (بالانتحار) وهذا ما يسمّى في العمل السردي بالمفارقة.

لقد راوَدَت البطلة فكرة الانتحار، لكنَّ شفاء ساقها على أيدي أطباء تمتَّعوا بصفات إنسانيّة حقيقيّة، جعل من شفاء الجسد طريقًا لشفاء الروح، هذه الروح التي استهانت بها سرعة سائق، تمثّل امتهانًا صارخًا لحق الإنسان، رأت الكاتبة ضرورة أن تعلن إدانتها له في نهاية الرِّواية، في استدارة فنيّة تربط النهاية بالبداية، وأن تعلن كذلك امتنانها لأصدقائها، وأطبائها.. ويتمثَّل انتصارها بعودتها لنفسها، لكينونتها، ولذكرياتها، ولذاك "العجوز الذي يعود بي حيث لا مكان ولا زمان، حيث البوصلة التي ضلّت الطريق، لتغلبنا الدموع، وتغلبنا الذاكرة التي تصرّ أن تبقى منقوصة"(ص151) ■

"صدى العرب":
بواكير الصحافة الأردنيّة المُستقلّة!

د. ماجد توهان الزبيدي/ الأردن

تُعْتَبَرُ صحيفة "الشرق العربي: الجريدة الرسميّة لحكومة شرقي الأردن" الصحيفة العربيّة المطبوعة الأولى في بلاد "إمارة شرقي الأردن"، عندما صدر عددها الأول بتاريخ 28 أيار/ مايو عام 1923م، وتولّى إدارتها وتحريرها العلّامة والشاعر والمناضل الوطني والقومي محمد يوسف الشُريقي؛ أحد رجالات الاستقلال العرب السوريين، الذي استلم مناصب وزاريّة عديدة منها: وزير الخارجيّة في الأردن. وهي صحيفة رسميّة أُنشئت أصلًا، لنشر التَّعاميم والبلاغات والقرارات والقوانين الصادرة عن مؤسسات السلطات التشريعيّة والتنفيذيّة والقضائيّة في "إمارة شرقي الأردن" الوليدة في شهر آذار/ مارس عام 1921م، وجاء صدورها إثر منْح الانتداب البريطاني، الاستقلال الإداري لحكومة الإمارة الأردنيّة في آذار/ مارس 1923م.

وقد كانت "الشرق العربي" تنشر مقالات وآراء في مختلف مجالات الحياة السياسيّة والأدبيّة والصحيّة والتربويّة، وخلافها، إلى جانب تلك التَّعاميم والبلاغات والقوانين، إلى أن أمر المُعتمد البريطاني "هنري كوكس" باقتصار نشرها على التَّعاميم والبلاغات والقوانين فقط، بعد أن لمست أجهزة الانتداب البريطاني النَّفَس الوطني والقومي لمُحرِّرها ولكُتّابها.

وقد ذهب كلّ مؤرِّخي الصحافة الأردنيّة إلى اعتبار "الحق يعلو" هي الصحيفة الأردنيّة الأولى، إلّا أنَّ ذلك يُجافي اعتبارات موضوعيّة تتعلق بالجغرافيا والتاريخ والشكل، ذلك أنَّ "الحق يعلو" ليست سوى منشور خطّي، نُشر بأعداد قليلة في مخيَّم الأمير عبدالله بن الحسين، القادم من بلاد الحجاز في طريقِه لنصرة أخيه الأمير فيصل في الشام، ثم إنَّ ذلك المنشور صدر في العام 1920م، في بلدة "معان" التي كانت تتبع مملكة الحجاز حتى العام 1924م، قبل تأسيس "إمارة

محمد يوسف الشُريقي



شرقي الأردن"، أضف إلى ذلك أنَّ أوَّل مطبعة، وُجدت في البلاد، كانت في العام 1923م، في حين أنَّ "الحق يعلو" صدر منها عددان خطّيان في معان، ومثلهما لاحقًا في عمّان، وكان يتولّى أمرها الضابطان المتمرّدان على قيادتهما التركيّة: اللبناني محمد الأنسي، والسوري محمود شاكر، واللذان التحقا بمخيَّم الأمير عبدالله بن الحسين في بلدة معان الحجازيّة آنذاك!

لم تنشأ الصحافة الوطنيّة، أو الأهليّة، إلّا بعد منتصف العام 1927م، على يد نفرٍ قليلٍ، أقلّ عددًا من أصابع اليد الواحدة، من الوطنيّين والقوميّين الذين نالوا قسطًا وافرًا من العلم والوعي، إذ أنَّ "جزيرة العرب"، هي رائدة الصحف الأهليّة الصادرة أوَّلًا في بلاد إمارة شرقي الأردن، وهي صحيفة عربيّة سياسيّة أسبوعيّة، صاحب امتيازها ومُحرِّرها المسؤول السيّد حسام الدين الخطيب، صدر عددها الأول في عمّان، بتاريخ 23 حزيران (يونيو- جوان) عام 1927م، وكانت تصدرُ في أربع صفحات، وتوقفت في بداية السنة الثانية، و"يُعتقد أنّ سبب التوّقُّف يعود إلى موقف الصحيفة، وموقف صاحبها من المُعاهدة الأردنيّة البريطانيّة التي أمْلتها الدولة المُنتدِبة في شباط (فبراير- فيفري) عام 1928م، وقد فُقدت أعداد هذه الصحيفة، لكن الاعتقاد القويّ هو أنَّ أعدادها أُتلفت في وقت مُبكّر من تاريخ الإمارة، بسبب مواقفها السياسيّة الجريئة، ومناوأتها للنفوذ البريطاني في البلاد(1). والثانية هي "الشريعة": صحيفة أسبوعيّة أصدرها كمال عباس ومحمود الكرمي (توفي عام 1939م)، صدر عددها الأول في 25 حزيران عام 1927م، وصدر منها عشرة أعداد، إلى أن تمَّ توقيفها بقرار حكومي من المجلس التنفيذي، لانتقادها مشروع المُعاهدة البريطانيّة المفروضة على البلاد، بتاريخ 7 أيلول/ سبتمبر 1927م، بعد أن تمَّ الزجّ بمؤسِّسها الثاني محمود الكرمي بالسجن، بتهمة الاشتراك في "جمعيّة الكف الأسود"(2).

وتعتبر "صدى العرب"، الصحيفة الأهليّة الثالثة، وقد صدرت في 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1927م، وأصدرها محمد صالح عبدالعال الصمادي الحسيني (توفي عام 1933م). عاش محمد صالح الصمادي في فلسطين والأردن وتركيا ولبنان، وهو من مواليد مدينة نابلس سنة 1893م، درس الابتدائيّة والإعداديّة في مدينته،

وأكمل تعليمه قبل الجامعي في بيروت، ومنها التحق بجامعة الأستانة، فنال شهادة في الحقوق وعلم السياسة.

وفي" الأستانة" انضمَّ الصمادي إلى "المنتدى الأدبي"؛ وهو من أكبر الجمعيات العربيّة التي تأسست في "الأستانة" للمطالبة بحقوق العرب القوميّة، ولمحاربة السيطرة القوميّة التركيّة ومحاولتها فرض ثقافتها على العرب. وكان لصالح الصمادي دور كبير في هذه الجمعيّة حتى أنه لُقِّب بـِ"شيخ العرب". وحينما قامت "الثورة العربيّة الكبرى" التحق الرجل بالثورة في معسكر "أبي اللسن"، إلى أن

دخل الجيش العربي دمشق، بقيادة الأمير فيصل بن الحسين، الذي عيَّن "صالح" سكرتيرًا لوزارة العدليّة، ثم أستاذًا في معهد الحقوق بدمشق. وحينما احتل الفرنسيون سوريا توجَّه إلى شرقي الأردن وأقام في عمّان، وبعد تأليف "مجلس المستشارين" برئاسة رشيد طليع، عُيِّن "صالح" حاكم صلح في عمّان، فرئيسًا لمحكمة بداية السلط، فعضوًا في محكمة الاستئناف بعمّان، وبعد اختلافه مع وزير العدليّة نُقل ليشغل منصب حاكم صلح وقاضيًا شرعيًا لقضاء جرش، ثم استقال وزاول مهنة المحاماة، وفي سنة 1933 تأسَّست جمعيّة سياسيّة سريّة باسم "جمعية أم القرى"، فانضّم لها.

وحينما نشطت المعارضة الأردنيّة ضدّ الإنجليز، والمعاهدة الأردنيّة- البريطانيّة، نال صالح الصمادي امتياز جريدة أسماها (صدى العرب) وصدر العدد الأول منها في 13 تشرين الأول 1927، وكانت هذه الصحيفة القوميّة مسرحًا لأقلام أعلام المعارضة، فلم يرضَ المسؤولون عن هذا "الصدى"، وبعد عام من صدورها صدر قرار من المجلس التنفيذي (مجلس الوزراء بلغة اليوم)، بتعطيلها لمدة ستة شهور، بإيعاز من دائرة المُعتمد البريطاني، في عمّان، لنشرها مقالًا شديدًا ينتقد فيه كاتبه صالح الصمادي مشروع المعاهدة الأردنيّة- البريطانيّة، فحُكم عليه بالسجن مدة شهر ونصف، لكنَّ الأمير عبدالله أصدر أمرًا بالعفو عنه، إلاّ أن مضايقات الإنجليز لم تُثنِ المحامي صالح الصمادي عن الاستمرار في نشاطاته المعارضة حتى (استشهاده) في العام 1933م عن أربعين عامًا، إثر حادث اغتيال مُدبَّر، عندما كمن وحش بشري له، وهو خارج من "مقهى حمدان" (مُلتقى المعارضة الوطنيّة الأردنيّة) في طريقه إلى بيته، وهوى عليه من الخلف بهراوة غليظة "قنوة"، أصابت رأسه وأدخلته في غيبوبة، وبعد أيام قليلة قضى هذا الوطنيّ المؤمن نحبه(3).

ونشرت مجلّة "الحكمة" التي كان يصدرها سماحة الشيخ نديم الملاح في عددها الصادر في شهر ذي القعدة 1351هـ/ آذار 1933م نبأ الاعتداء على المحامي الصمادي تحت عنوان: "فجيعة مؤلمة"، قالت المجلّة في خبرها: "ضربت يد الغدر في الشهر الماضي صديقنا المحامي المعروف صالح بك الصمادي الحسيني بعصا مُحدَّدة على رأسه فأغمي عليه ولم تمضِ أيام حتى قضى

نحبه، فخسرنا بفقده قانونيًّا قديرًا وأديبًا شاعرًا ومؤرِّخًا مُحققًا تحلّى بمكارم الأخلاق والإخلاص لعروبته وإسلاميّته، تغمّده الله برحمته وألهَمَ الله والديه جميل الصبر على فقدهما لوحيدهما العزيز، وستُقام للفقيد حفلة تأبين تليق به".

كانت (صدى العرب) "قِبْلة الكتابة لدى مُعارضي ومُناهضي المعاهدة الأردنيّة- البريطانيّة الجائرة، التي رفضها معظم فعاليّات الشعب العربي الأردني"(4)، ولم تكن الصحيفة مُنتظمة الصدور، وكانت تتمثّل بقولين مأثورين: "قوّة الشعب لا تُغلب" و"يد الله مع الجماعة"(5).

كتب الصمادي مقالات كثيرة، وهو يجيد قرض الشعر، وكانت صحيفته، الثالثة، التي تصدر عن القطاع الخاص ذلك العام، ولم تكن منتظمة الصُّدور، وتمَّ اعتبارها منبرًا للكُتّاب المُعارضين للمعاهدة البريطانية التي فرضها المُستعمر على البلاد في العام 1928م، وكان السبب الرئيس لتعطيلها ستة شهور بتاريخ 5 أيار/ مايو 1928م، لنشرها مقالًا لاذعًا كتبه الصمادي ضدّ تلك المعاهدة -كما أسلفنا- واعتَبَرَها "المجلس التنفيذي" مُخلّة بـِ"الأمن الداخلي"؛ إذ ورد في قرار الحظر المنشور في الجريدة الرسميّة لإمارة شرقي الأردن، العدد 192، الصادر بتاريخ 15 آذار(مارس) عام 1928م: إنَّ تعطيل الجريدة "يرجع لما احتوته (صدى العرب) في أعدادها الأخيرة، وبالأخص في الصفحة السابعة من عددها الأخير الرقم 24 في مقال تحت اسم "مشروع المعاهدة الأردنيّة- الإنجليزيّة، نشريات مُخلّة بالأمن الداخلي، فقد تقررّ استنادًا للمادة 23 المُعدلة من قانون المطبوعات تعطيلها لمدة ستة شهور"(6). إلّا أنَّ تعطيلها الأخير جاء بسبب نقلها خبرًا عن جريدة "مليت" التركية بشأن المعونة الماليّة السنويّة البريطانيّة للأمير عبدالله بن الحسين.

انتسب الصمادي إلى حزب "أُم القرى" الذي



ألّفهُ علي رضا الركابي -أوّل رئيس لمجلس النُظّار(مجلس الوزراء) عام 1922م والمؤيد للحسين بن علي، بهدف الحدّ من نفوذ رجال حزب الاستقلال السوريين في الإمارة(7).

وكان الصمادي من أصحاب النشاط العابر للصحافة، ولحدود بلاد الإمارة، إذ كان أحد أعضاء اللجان الفرعيّة التي تشكّلت في مختلف أنحاء الأردن دعمًا لعقد المؤتمر الإسلامي في مدينة القدس العربيّة عام 1932م بزعامة مفتي وزعيم فلسطين محمد أمين الحسيني، وعضوًا في أول نقابة للعمال في الأردن، التي تشكلت بتاريخ 28 أيار(مايو- ماي) عام 1932م، وافتتَحَ عام 1930م، في ذكرى الثامن من آذار (مارس)؛ ذكرى "الاستقلال المغتصب" لسوريا -كما كان يُسمّيه الأردنيون- الحفل الكبير الذي أُقيم في عمّان، وأضرب عن العمل بمعيّة ثُلّة من المحامين الأردنيّين الوطنيّين، وأرسل معهم برقيّة إلى الأمير عبدالله، باسم الشعب الأردني احتجاجًا على أعمال اليهود في فلسطين عام 1929م(8).

وعليه، فقد وُلدت "صدى العرب" وعاشت حُرّة مُستقلّة، سابقة وشقيقتيها الأردنيتين: "جزيرة العرب" و"الشريعة"، عشرات الصحف العربيّة في الثبات على مبدأ الاستقلال في الكتابة الصحفيّة، ودفعت ثمن وقوفها إلى جانب قضايا الشعب في الحرية والاستقلال الحقيقيَّين، وسَجَّلَ صاحب الصدى بدمه صدق مواقفه، عندما اغتيل شهيدًا، إلّا أنّهُ ممّا يُؤسف له أنّ أحدًا من الأشخاص، و/ أو المؤسسات، ربّما لا يملك عددًا واحدًا من أعداد الصحف الأهليّة الثلاث، سالفة الذِّكر، وهو أمر يؤثِّر سلبًا على حركة البحث العلمي في مجالات أردنيّة وعربيّة مُبكّرة ■

المصادر:

(1) حجّي، شكري جبرين، الأدب في الصحافة الأردنيّة في عهد الإمارة، عمّان، وزارة الثقافة، 2002، ص42.

(2) الموسى، عصام سليمان، تطور الصحافة الأردنيّة (1920- 1997)، عمّان، لجنة تاريخ الأردن، (منشورات لجنة تاريخ تاريخ الأردن-58)، 1998، ص49.

(3) العودات، يعقوب (البدوي الملثم)، "من أعلام الفكر والأدب في فلسطين: صالح الصمادي"، في: الأديب، العدد5، بتاريخ 1حزيران/ يونيو 1965، و: حمادة، محمد عمر، موسوعة أعلام فلسطين في القرن العشرين، دمشق، المؤلف، 2000.

(4) العودات، مصدر سابق، و: الموسى، مصدر سبق ذكره، ص91 93-.

(5) الموسى، مصدر سابق، ص91.

(6) المصدر السابق، ص93. و: العودات، مصدر سبق ذكره.

(7) الموسى، مصدر سابق، ص93.

(8) خريسات، محمد عبد القادر، الأردنيون والقضايا الوطنيّة والقوميّة: دراسة في الموقف الشعبي الأردني 1918- 1939، عمّان، الجامعة الأردنيّة، 1991، ص71.

القدس
بين الخطاب الإعلاميّ والفعل الثقافيّ

عبدالمجيد جرادات/ الأردن

بعد سبعين عامًا من احتلال "إسرائيل" لأراضي الشعب الفلسطيني، وفي ظلّ تركُّز الخطط والسيناريوهات الأميركيّة والغربيّة نحو تصفية القضيّة الفلسطينيّة، ومحاولات اندماج الكيان الصهيوني ضمن دول الإقليم، فإنَّ إرادة تثبُّت الشعب الفلسطيني على تراب وطنه المحتلّ تبدو قويّة، وتتَّسم بكل مقوّمات الصُّمود، وقد استطاع أبناء الشعب الفلسطيني أن يرفعوا أصواتهم عاليًا، الأمر الذي حقّق معادلة الوعي بحقيقة القضيّة الفلسطينيّة، وإلى جانب الحرص على تجسيد الانتماء للجذور، فإنَّ الإيمان المقدَّس عند الفلسطينيين، هو أنه يستحيل إلغاء وجودهم.

على هذا الأساس تبرز الحاجة لخطاب إعلامي عربي، يرتكز على الجوانب الفكريّة التي تحول دون تمكين "إسرائيل" من تنفيذ سياساتها التي تطمح لتسجيل المزيد من الاختراقات بين صفوف أبناء العروبة والشعب الفلسطيني، وبحكم حالة الانفتاح بين الشعوب، فإنَّ الفعل الثقافي العربي الذي يُذكِّر بالحقوق التاريخيّة للشعب الفلسطيني، يبدو مطلوبًا أكثر من ذي قبل، اعتمادًا على أنَّ قوّة الحجّة تُعزِّز الروح المعنويّة بالذَّود عن الحمى.

إذا عُدنا للوقائع التاريخيّة، نجد أنَّ الفترة من 1917 لغاية 1920م، كانت أدقّ مرحلة بالنِّسبة للقضيّة الفلسطينيّة، حيث تباينت خلالها مواقف جميع الفرقاء المعنيّين، كما برزت فيها الملامح الواضحة للتمركز الاجتماعي الفلسطيني، إبان الحكم البريطاني الملتزم بدعم المطامع الصهيونيّة وإقامة وطن قومي لليهود على التراب الوطني الفلسطيني، وعلى حساب حقوق أصحابها الشرعيّين.

من المفيد التَّذكير بأنَّ المنظمات الصهيونيّة، اعتمدت منذ بداية الصِّراع على منهجيّة (المراحل)

في التعامل مع المعادلات التي تُحقق النتائج المرجوّة بالنسبة لهم، وهذا ما استدعى التوسُّع في توجيه وبرمجة أسباب الشعور بالمعاناة الاقتصاديّة فلسطينيًّا وعربيًّا، وقد تحقَّق لهم ذلك في حرب العام 1948 التي مارسوا فيها كل أساليب البطش بالشعب الفلسطيني، وكان من الطبيعي بعد ذلك، أن تحظى "إسرائيل" بالدَّعم الاقتصادي والعسكري المطلق من قِبَل الولايات المتحدة والدول الأوروبيّة، حيث تمكّنوا من بناء منظومة عسكريّة تحتوي على أحدث المعدّات القتاليّة، في حين وضعت السياسات بالاتِّجاه الذي يُضعف القدرات العسكريّة العربيّة، ويستنزف الإمكانات الاقتصاديّة لشعوبها.

في محاولة الرَّبط بين وعد وزير خارجية بريطانيا (بلفور) في العام 1917، بشأن تخصيص وطن قومي لليهود في فلسطين، وقرار الرئيس الأميركي (دونالد ترامب) في العام 2017، بنقل سفارة دولته إلى القدس واعتبارها عاصمة لـ"إسرائيل" نتيقَّن من (تحيُّز الغرب) لـ"إسرائيل" على حساب الاستمرار بتهجير الشعب الفلسطيني من أراضيه، وهي مُعادلة تستدعي التوافق العربي على حشد الجهود الفكريّة بالاتِّجاه الذي يواجه المخططات التوسعيّة "الإسرائيليّة" في الأراضي الفلسطينيّة على المدى المنظور.

عند استعراض تطوُّرات الصراع الفلسطيني-"الإسرائيلي"، نجد أنَّ مخرجات الخطاب الإعلامي العربي في ما مضى كانت توظَّف لخدمة "إسرائيل"، الأمر الذي يتطلّب تبنّي سياسات جديدة، تعتمد على منطق القانون الدولي، وأن تكون هنالك مواقف فكريّة تستند على فرضيّة إقناع صنّاع القرار في الغرب، الذين اعتادوا على الوقوف إلى جانب اليهود بحجة أنهم يُمارسون حق الدفاع عن أنفسهم. ولهذا، تبرز الحاجة لخطاب إعلامي يُفنّد ما يُنشر بين الحين والآخر حول المزاعم التوراتيّة الإسرائيليّة والتي تتعارض في جوهرها مع مقوّمات صمود الشعب الفلسطيني وتثبُّته على تراب وطنه المحتل.

تؤكد الوثائق التاريخيّة أنَّ اليهود لم يدخلوا إلى فلسطين إلّا في حقبة متأخرة من الزمن، ولم يحكموا فيها إلّا مدة قصيرة نسبيًّا، تميَّزوا



خلالها بالتعصّب الشديد واستعداء الشعوب الأخرى التي كانت تقطن في المنطقة، وقد توزَّعوا في منطقة البحر الأبيض المتوسط سعيًا وراء التجارة والرزق، ويُفهم أنَّ صلتهم بفلسطين ترتبط بحبهم إلى جبل صهيون أي (القدس) والتي يُنظر إليها من قِبَل العرب والمسلمين أنها مسرى الرسول العربي الكريم محمد وأنها أولى القبلتين وفيها المسجد الأقصى وهو ثالث الحرمين الشريفين بعد المسجد الحرام في مكه المكرمة والمسجد النبوي الشريف في المدينة المنوّرة.

بعد ظهور الدعوة الإسلاميّة وتحقيق وحدة القبائل في الجزيرة العربيّة على يد الرسول العربيّ، إيذانًا بانهيار جيوش الرومان وحصونهم في جميع المناطق المجاورة للجزيرة العربيّة، فقد ارتفع علم العرب والمسلمين على بيت المقدس عام 636م وخرج أهلها يستقبلون الفتح الإسلامي مرحبين بخليفة المسلمين عمر بن الخطاب وبالروح السامية والقيم العالية التي حملها الفاتحون العرب بهدي من رسالتهم الإسلاميّة والتوحيديّة، ولا بد من القول هنا: إنَّ العرب والمسلمين كانوا على نقيض غيرهم من الفاتحين، إذ حرصوا على حقن الدماء وحماية الأبرياء وحفظ كرامة الناس، وكانت روح التسامح الإسلامي سبب طلب البطريرك صفرونيوس ممثل المسيحيّة في فلسطين من الخليفة عمر أن يستمرّ في منع اليهود من سكن القدس.

لا بدَّ هنا من الحديث عن أطماع الدول الغربيّة في فلسطين، فهي أطماع قديمة بحكم موقع فلسطين الذي يُمثّل أهمية اقتصاديّة وعسكريّة ودينيّة، وقد أثبتت الغزوات الصليبيّة قوّة هذه الأطماع ومداها، ولحسن الحظ أنَّ هذه الغزوات مهّدت لتحقيق وحدة المصير العربي أمام التحديات التاريخيّة الكبرى وخطورة الاحتلال الأجنبي لفلسطين على مستقبل الوجود العربي.

استعاد الغرب اهتمامه بالمنطقة في أعقاب احتلال بريطانيا للهند في القرن السابع عشر، كما أيقظت حملة نابليون بونابرت على مصر وفلسطين في أواخر القرن الثامن عشر أطماع بريطانيا ورغبتها في السيطرة على المنطقة بشكل أكبر، نظرًا لما انطوت عليه حملة نابليون من تهديد لمصالح وتطلعات بريطانيا في الهند، وعلى هذا الأساس، راعت الخطط البريطانيّة أهميّة الاحتفاظ بالمنطقة لحساب نفوذها، وهذا يعني أنَّ بريطانيا كانت تُعارض قيام قوّة حقيقيّة من أبناء المنطقة، وقد تأكد ذلك حين برز محمد علي الكبير في مصر، وعندما هزمت جيوشه التي كان يقودها ابنه (إبراهيم باشا) الجيوش العثمانية ووحَّدت مصر وسوريا مُهدِّدة بذلك مصالح الدول الغربيّة في المنطقة.

في الخطاب الصهيوني، تتجلّى فكرة حب اليهود إلى جبل صهيون أي: القدس، وقد تمكّن خبراء الإعلام اليهود في الولايات المتحدة والدول الأوروبيّة من وضع سياسات إعلاميّة متواصلة للحديث عن معاناة اليهود، وعلاقتهم الروحيّة بالمدينة المقدَّسة، وبعد حرب العام 1948،

تمكَّنت "إسرائيل" من تحقيق "مكانة" قويّة استطاعت من خلالها الاستمرار بالحصول على الدَّعم الأميركي والغربي معًا، ومن بين القضايا التي شاركت بها ما تمَّ التَّوافق على تسميته "مقاومة المدّ الشيوعي" الذي قيل إنَّهُ كان يُهدِّد مصالح الولايات المتحدة والغرب في المنطقة، ومن الواضح أنَّ "إسرائيل" نجحت في هذا الاتجاه، فقد حصلت -بحكم تواجدها بين دول عربيّة كانت ترتبط بعلاقات وديّة مع الاتحاد السوفييتي "سابقًا"- على دعم عسكري غير مشروط، مكَّنها من بناء ترسانة عسكريّة تفوق على أرض الواقع ما هو متوفر في الدول العربيّة التي اعتادت أن تقف إلى جانب الشعب الفلسطيني في سعيِه لاسترداد حقوقه المغتصبة.

في بدايات الصِّراع الفلسطيني- الإسرائيلي، راهن قادة الكيان الصهيوني، على أنَّ الأيام كفيلة بأن تأتي بأجيال فلسطينيّة، تنسى الوقائع المرّة التي حلّت بشعبهم، لكن المشهد المعاصر يؤكد لهم العكس، فهنالك شباب نشأوا في ظروف الاحتلال ونراهم يتدافعون نحو المتاريس والمواقع العسكريّة، وهم يُخاطبون الضَّمير العالمي، بمواقف بطوليّة تؤكد أنهم باتوا يعشقون الشهادة بالقدر نفسه الذي يتعلّق فيه اليهود بالحياة.

تاريخيًّا وجغرافيًّا، فإنَّ فلسطين والقدس تعتبران قلب الوطن العربي، ومهد الديانات التوحيديّة الكبرى عبْر الزمن، وملتقى الحضارات، وهي بلاد جميلة ومن أهمّ بقاع الأرض من النواحي الاستراتيجيّة والسياحيّة والدينية، وعلى ضوء الظروف السائدة، فإنَّ منطق الحكمة يستدعي الإفادة من دروس وعِبَر الماضي، بعد أن تمكَّن اليهود من بلورة مواقفهم السياسيّة على حساب المزيد من التوسُّع في الأراضي الفلسطينيّة، وهذه أهم الحقائق التي نتوقع أن تُعزز روح الصُّمود عند أبناء الشعب الفلسطيني الذين ولدوا على تراب وطنهم المحتل، وأتقنوا فنّ التعامل مع المحتلّين.

في مجمل الأحوال، فإنَّ فلسطين ومدينة القدس هما القضيّة الأولى للعرب والمسلمين، وستبقى مدينة القدس في ضمير كل عربي مؤمن بالحقوق المشروعة للشعب الفلسطيني، الذي برهن على أنَّ حياة "المنافي والتَّهجير" منحته القوّة، والمزيد من الشعور بعدالة قضيَّته، في حين أنَّ كلّ ما يمتلكه الكيان الصهيوني من إمكانات اقتصاديّة هائلة وأدوات القمع والإرهاب والقتل، لم توفِّر الحد الأدنى المطلوب من شعور المواطن "الإسرائيلي" بالأمن المنشود.

وبناء على ما سبق، فإنَّ جوهر الصِّراع بين الشعب الفلسطيني و"إسرائيل" يحتاج للمزيد من تكاتف "الجهود العربيّة" التي تُعزِّز مبدأ الصُّمود في وجه الاحتلال، وأن يتبلور الخطاب الإعلامي العربي على أسس فكريّة وقانونيّة، تفضح الممارسات "الإسرائيليّة" بحق أبناء الشعب الفلسطيني، وهذا يستدعي أن ينشط أهل الفكر والثقافة بالتَّواصل مع مختلف مؤسسات المجتمع الدولي لتأكيد مشروعيّة حقوق الشعب الفلسطيني على تراب وطنه المحتلّ ■

الأمثال:
دليل مرجعي* "ولفغانغ مايدر"

ترجمة: د.عبدالله جرادات/ الأردن

لَطالَما قادت الحكمة المتضمَّنة في الأمثال الناس في جميع أرجاء العالم في تفاعلاتهم الاجتماعيّة عبْر آلاف السنين. وتتضمَّن الأمثال خبرات يوميّة وملاحظات شائعة بلغة اصطلاحيّة موجزة، جعلتها سهلة الحفظ، وجاهزة للاستخدام الفوري كوسيلة بلاغيّة فعّالة في وسائل الاتِّصال المكتوبة والمحكيّة. والحال هنا تنطبق -بالطبع- على زمان ما قبل الكتابة، وليس هناك من دليل على أنَّ الأمثال قد أصبحت بالية في المجتمعات التقنية الحديثة. وقد يظهر هنا أو هناك مَن يدّعي أنّ الأمثال في طريقها نحو الانقراض في الثقافات المتطوِّرة جدًا، ولكن لا يمتُّ هذا القول للحقيقة بصلة، فقد تكون بعض الأمثال قد سقطت من الاستخدام كون مضمونها أو كون المجاز الذي تضمه لا يناسب الظروف الحاليّة، إلّا أنَّ كمًّا كبيرًا من الأمثال الجديدة التي تعكس ظروف الحياة الحاليّة يضاف إلى مخزوننا من الأمثال بشكل يومي.

وعلى سبيل المثال، يمكننا عدُّ المثل الإنجليزي الشهير الذي يعود إلى القرن السادس عشر (let the cobbler stick to his last) "دع الإسكافي يتمسك بقالبه" أو "فليتمسك الإسكافي بقالبه" مثلًا ميتًا هذه الأيام، وذلك لأنَّ مهنة الإسكافي في طريقها نحو الاختفاء. ويذهب الناسُ إذا ما أرادوا إصلاحَ أحذيتهم هذهِ الأيام إلى متجرِ إصلاحِ الأحذية، دون علمهم على الأرجح بأنَّ الكلمة "last" -التي يضمّها المثل- تعني "قالبًا معدنيًّا أو خشبيًّا لرِجْل الإنسان، يوضع الحذاء عليه عند إصلاحه".

ويحثُّنا هذا المثل على ضرورة تمسُّكنا بالعمل أو الحقل الذي نمهر به. ويمكن عدّ عمليّة اختفاء المثل هذا عمليّة سهلة نسبيًّا لكونه متعلِّقًا بحرفةٍ معيّنةٍ دون غيرها. وقد يظهر على السطح مثلٌ آخر لا يدور حول حرفةٍ معيَّنةٍ كالمثل



"Everyman to his trade" "كل رجلٍ وما يمهر من حرفة" ليحلّ محلّ المثل الزائل رغم الخسارة المجازيّة البيّنة.

ومن ناحية أخرى، قد يكون واضحًا لدى الجميع أنَّ بعض الأمثال التجاريّة كـقولنا: "Another day, another dollar" "يوم آخر، دولار آخر" والمثل "Garbage in, garbage out." "قمامة خارجة، قمامة داخلة" مشتقّة من عالم الكمبيوتر الحديث العهد. وفي جميع الحالات، تستمر الأمثال في الحفاظ على ألقها وديمومتها، وتُواصل -كونها خلاصة التجربة البشريّة- لعب دوْرٍ مهم في العصر الحديث.

وعلى مرّ الزّمان جُمعت آلاف الأمثال في مختلف ثقافات العالم ولغاته، وخضعت للدراسة كونها دلائل لغويّة إخباريّة مفيدة حول قِيَم أمّة ما وأفكارها. وتعود أقدم مجموعة للأمثال إلى القرن الثالث قبل الميلاد، حيث تمَّ نقشها على لوحات مسماريّة سومريّة كلائحة سلوك واقعيّة وملاحظات يوميّة للطبيعة الإنسانيّة.

ولكن مجاميع الأمثال لا تكشف الاستخدام الأفضل لها، والوظائف التي قد تستخدم فيها، والتي قد تختلف من موقف لآخر كونها ترصد لنا الأمثال دون سياقاتها الاجتماعيّة. ومع هذا، ما زال التاريخ الطويل لمجموعات الأمثال منذ بدايتها وحتى الوقت الحاضر مثيرًا للإعجاب بحق، فبعضها لا يعدو عن كونها مجموعات نصيّة فقط، في حين أنَّ بعضها الآخر لوائح علميّة مفهرسة بدقة. وقد تتوافر لكل لغة من اللغات العديد من المجموعات الرئيسة المكوَّنة من أكثر من مجلّد والمتاحة للقرّاء المهتمّين في أصل الأمثال، وتاريخها، وتوزيعها. وقد سجَّلَت قوائم المراجع الحاليّة، ما يزيد عن عشرين ألف مجلَّد

مع صدور مائتي عمل مطبوع سنويًّا. ولا يعدو العديد من هذه الأعمال عن كونه مجموعات صغيرة لا تتجاوز بضع مئات من النصوص موجَّهة للقارئ العام، ولكن ما زالت المجموعات العلميّة القيِّمة التي تحوي آلاف المراجع تلقى رواجًا لدى الناشرين والعلماء على حدٍ سواء.

وتمكِّننا مجموعات الأمثال المتعدِّدة من دراسة الأمثال على أساس مقارن، جازمين القول إنَّ المثل اللاتيني "اليد تغسل الأخرى" (One hand washes another) والمثل الإنجليزي "الإنسان لا يحيا بالخبز وحده" (Man does not live by bread alone) على سبيل المثال قد تمَّت ترجمتهما إلى عشرات اللغات دون المساس بالكلمات على الإطلاق. ولكن يجد المثل الألماني "ساعة الصباح في فمها ذهب" (Morgenstunde hat Gold im Munde) نظيرًا إنجليزيًّا له ذا مجازٍ مختلفٍ كليًا في قولنا: "العصفور المبكر يمسك بالدودة" (The Early bird catches the worm). وليس مستغربًا إذًا أن نعلم مع وجود هذه الإرث الكبير من مجموعات الأمثال أنَّ علماء الأمثال قد عدّوا الـ(paremiography) أو "علم جمع الأمثال" أحد فرعي البحث المَثَلي.

أمّا الفرع الآخر فهو ما يسمى (Paremiology) أو "علم دراسة الأمثال"، ولهذا الجانب تاريخٌ طويلٌ أيضًا يعودُ إلى عهدِ أرسطو على الأقل، الذي تحدَّث كثيرًا عن بعض جوانبِ الأمثال المتعدِّدة. وينصبّ اهتمام علماء دراسة الأمثال -على عكس جامعي الأمثال الذين يشغلون أنفسهم بجمع الأمثال وتصنيفها- على بعض القضايا كتعريف المثل، وشكله، وبنائه، وأسلوبه، ومحتواه، ووظيفته، ومعناه، وقيمته في المجتمع. كما يقوم هؤلاء بالتفريق بين مختلف أنواع الأمثال، التي تشمل الأمثال البحتة كالتي تمَّ ذكرها، والعبارات المَثَليّة (Proverbial Expressions) كما في قولنا: "عضّ/ التهم التراب" (to bite the dust)، والتشبيهات المَثَليّة (Proverbial Comparisons) كما في قولنا "مشغول كالنحلة" (as busy as the bee)، والاستفهام المَثَلي (Proverbial Interrogatives) كما في قولنا: "وهل للدجاجة شفاه؟"(Does the chicken have lips?)، والتركيبات الثنائيّة (Twin Formulas) كما في قولنا: "خُذ وأعطِ" (give and take) وأخيرًا، العبارات "الويلريّة" (Wellerisms) -نسبةً إلى مَن أسماها أوَّل مرَّة- كما في قولنا: "كل شخص وذوقه كما قال الفلاح عندما قبّل البقرة"(Each to his own' as the farmer said when he kissed the cow).

وهناك أصناف شفويّة قصيرة أخرى اصطلاحيّة في معظم الأحيان ذات علاقة، كالعبارات المحكمة/ الجامعة المانعة، والاقتباسات الأدبيّة، والمبادئ، والشعارات والكتابة على الجدران، ولكن تفتقد هذه الأشكال إلى العنصر التقليدي الذي تمتاز به الأصناف المَثَليّة، ومن السهل أن تنسب هذه الأشكال -باستثناء الكتابة على الجدران- إلى صاحبها. وليس هناك من سببٍ قد يمنعُ أيّ اقتباسٍ أو شعارٍ، مع علمنا

أنَّ كلَّ مثلٍ قد صدرَ عن شخصٍ ما في وقتٍ من الأوقات، مِن أن يصبحَ مثلًا مقبولًا بشكلٍ عام. ولنستشهد بقول ثيودور روزفلت "تكلم بلطف واحمل عصًا كبيرة" (Speak softly and carry a big stick) الذي قاله في الثاني من أيلول/ سبتمبر عام 1901 في معرض جامعة منيسوتا الحكوميّة. ويُعدُّ هذا القول لبعضِ الأميركيّين اقتباسًا أو شعارًا سياسيًّا، ولكنَّهُ -بالنِّسبة لأولئك غير المدركين لطبيعة "عبارة" روزفلت- مثلٌ بحقّ.

واستخدمت اللفظة "عبارة" أو "Phrase" عن قصدٍ في الجملة السابقة كمفهوم عامٍ، خاصة إذا علمنا أنَّ علماء اللغة قد قرَّروا أن يشيروا إلى جميع الصِّيَغ الاصطلاحيّة كوحدات عباريّة أو عباريّات، إنْ جاز لنا القول. كما قاموا باستحداث حقل دراسة جديد أسموه علم "فرازيلوجي" (phraseology) أو علم دراسة العبارات. ويُعدُّ هذا المصطلح العلميّ مظلة لجميع المجموعات العباريّة بما فيها مجموعات الأمثال. ويشغل اللغويّون أنفسهم بـِ "فـرازيـوغـرافـي" (phraseograghy) -أو علم جمع أو تصنيف العبارات- الذي يضمّ علم الباريمغرافي أو علم جمع الأمثال وتصنيفها أيضًا... وعلى الرَّغم من هذا، يتعامل معظم اللغويين مع الأمثال بشكل عرضي في منشوراتهم، ولكنهم حين يدرسون الأمثال، فإنهم يستخدمون المصطلح الإغريقي (paremia) للإشارة بوضوح إلى أنَّ الأمثال وحدات عباريّة خاصة. وبينما ينظر علماء جمْع العبارات بوجوب إدراج الأمثال في دراساتهم اللغويّة، ينظر علماء دراسة الأمثال إلى الأمثال نظرة شاملة، فهم يرتكزون في دراستها على حقولٍ علميّة متنوِّعة كعلم الإنسان، والفن، والاتصال، والثقافة، والتراث/ الموروث الشعبي، والتاريخ، والأدب، وعلم التعليل، وعلم النفس، والدين وعلم الاجتماع ■

* من مقدمة كتاب مرجعي في الأمثال هو "الأمثال: دليل مرجعي"، منشور باللغة الإنجليزيّة، وقمت بترجمة هذه القطعة. الكتاب غير منشور بالعربيّة بتاتًا.



جدلُ الزَّمانِ والمكانِ في رواية "شرفة تطلُّ على بيتٍ قديم"

كمال اللّهيب/ مصر

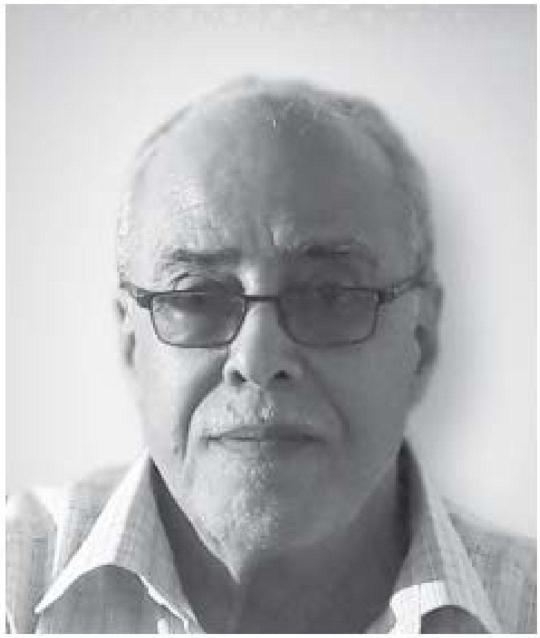
مجازيّةُ العنوان واستراتيجيّةُ البناء

يَتَأَسَّسُ بناءُ الرِّواية الجديدة لمحمد محمد السنباطي، والموسومة "شرفة تطلُّ على بيت قديم" على استراتيجيّة الإحلال؛ إحلال مقولتين من مقولات السَّرد كلّ منهما محلَّ الأخرى، وهما مقولتا الزَّمان والمكان، لينتجا بإحلالهما ذلك المجاز السَّردي الكلي للرواية، بإضفاء سمات الزَّمان (التغيُّر، السيرورة، واللاعودة...) على المكان، في مقابل إضفاء ما للمكان من سمات (الثبات، الاستقرار...) على الزَّمان، وليس المقصود بالإحلال هنا الإحلال اللفظي الجزئي الذي ينتج مجازًا محدودًا، بل الإحلال في أوسع صورهِ كاستراتيجيّةٍ بنائيّة.

ويأتي العنوان مؤشِّرًا على تلك الاستراتيجيّة، فالشرفة وهي مكوّن مكاني يشكّل إطارًا مفتوحًا في جدار، ووظيفتها أن تطلَّ من خلالها الذات على مكان آخر مغاير، تتحوَّل في الرِّواية إلى إطار ينفتح في الزَّمن الحاضر؛ حاضر الخطاب السَّردي، الذي يوجد فيه الراوي، لحظة إنتاج خطابه السَّردي ليطلّ من خلالها على زمن مغاير، على تاريخه، ذلك التاريخ/ الزمن الذي يتحوَّل عبْر المجاز السَّردي للرواية إلى مكان، وهو البيت القديم.

فتشغيل استراتيجيّة الإحلال تلك تلعب الدور الرَّئيس في تأسيس مجاز السَّرد، فالبيت القديم الذي هو مكان يحلُّ مجازيًّا محلَّ ماضي الذات/ الزَّمان، والشرفة/ المكان تنفتح في زمن/ حاضر الراوي بدلًا من أن تنفتح في جدار/ أيّ مكان، ليطلّ عبْرها الراوي على ماضيه/ زمن بدلًا من أن يطلَّ على مكان مقابل.

ووفق هذا المجاز السَّردي يتأسَّس بناء الرِّواية في مجملة، والذي جاء كمتواليات من مقاطع سرديّة غير معنونة أو مرقَّمة، تفصلها النجمات الثلاث كحاجز رهيف لا يعوق عمليّة التَّداعي.



زمن الحكي وزمن المحكي

تُوظِّف الرِّواية آليّة الرّاوي الشخصي الذي يحكي قصته بضمير المتكلم، وما إن يبدأ فعل السَّرد حتى يتحوَّل الزَّمن إلى مكان يسير فيه الرّاوي معتمدًا على ذاكرته المرهقة التي لا يستطيع أن يثق بها كل الثقة، ففي المشهد الافتتاحي للرِّواية، يعجز الرواي عن تذكُّر لون جلبابه الذي كان يرتديه ليلة أن ذهب مع أبيه لزيارة العمّة نفيسة، يقول: "أراني أولَ ما أراني أخبُّ في جلباب ابتلعت الذاكرة لونه في ليلة شتويّة باردة وغير مطيرة" ، وهنا يلعب التشكيك في موثوقيّة الذاكرة دورًا مزدوجًا فهو:

أوَّلًا: يلمِّح إلى بُعد المسافة الزمنيّة التي تفصل زمن الحكاية عن زمن حَكيها من قِبَل الراوي، إذ إنَّ تلك المسافة الفاصلة لم تأتِ محدَّدة سرديًّا بعدد صريح من السنوات، بل جاءت عبْر مؤشِّر زمني غير صريح وردَ على لسان الراوي ويحتمل التأويل الزمني، يقول: "عبْرَ كل هذه التكتُّلات من السنين" ، فكم يكون عدد هذه السنوات؟ فَعَلى معرفتها تبني الصورة الذهنيّة التي سيكوِّنها القارئ عن الراوي، مثلًا عمره، موقعه الاجتماعي، مستواه الثقافي، وما لديه من خبرات حياتيّة...إلخ، إلا أنَّ النص السَّردي أبى إلا أن يفتح مجالَ التأويل حول هُويّة الراوي في لحظة استدعائه لِجَنَّته المفقودة تلك. لكي يبقى الأمر المؤكد للقارئ بالنسبة للراوي أنه يكتب من موقف الحنين الجارف لتلك الحياة الماضية التي يكتب عنها.

وثانيًا: فإنَّ التأكيد على شدَّة حنين الراوي إلى حياته تلك، هو ما جعل السَّرد ليس مجرَّد سرد عادي لأحداث مضت، وإنَّما تحوَّل فعل السَّرد نفسه إلى نوع من المجاهدة لاستعادة معايشة تلك الحياة مرة أخرى، عن طريق محاولة الراوي استدعاء أدق تفاصيلها المشهديّة، فيجاهد كما رأيناه في استدعاء لون جلبابه في تلك الليلة.

رحلة الذات في الزَّمن للبحث عن بكارة الوجود

تبدأ الأحداث التي يسردها الراوي من أقصى عمق يمكن أن تصل إليه ذاكرته، وتنتهي وهو على مشارف دخول الجامعة، وما بين النقطتين نجد قفزات زمنيّة تتوقف عند أماكن ومكوِّنات مكانيّة بعينها، تحضر في زمن السَّرد، كلحظات عابرة، ليس من باب الاستدعاء فقط، وإنَّما من

أجل بناء مجمل تاريخ الشخصيّة انطلاقًا من تلك اللحظات، ذات الخصوصيّة في حياة الراوي.

وتبدأ الرِّواية بمقطع يقرِّر فيه الراوي ممارسة فعل التذكُّر، محاكيًا بذلك فعلَ الأم عندما كانت تجلو السّناج عن لمبة الجاز (نمرة عشرة)، يقول الراوي:

"الآن أحاول أن أفعل ما كانت تفعله أمي قبل مغرب كل يوم.. لمبة الجاز (نمرة عشرة) على حائط الصالة المدهون بجيرٍ باهتٍ في منزلنا القديم، تنزع عنها زجاجَتها".

فالسَّرد هنا ليس مجرَّد عمليّة استِعادة ذكريات، إنه استدعاء حياة بكاملها انسَرَبَت إلى غير عودة، واستِعادة معايشتها بكل تفاصيلها الحسيّة والمعنويّة: "رائحة جاز خفيفة، مباغتة، صفراء، تهلّ عليّ الآن عبْر كل هذه التكتلات من السنين".

وهنا أيضًا يظهر بجلاء أنَّ الراوي يمارس استراتيجيّة الإحلال الزَّماني/ المكاني عبْر خطابه، فيعبِّر عن السّنين/ الزَّمان، بكلمة التكتُّلات/ المكان، ولكن هذا المجاز الجزئي يتَّسع ويمتدّ كما ذكرنا ليشتمل مجمل المبنى الرِّوائي.

وعمليّة التَّداعي داخل المبنى الرِّوائي لا تخضع في تواليها إلى منطق خطّي صارم يقود الحدث من السبب إلى النتيجة، بل يقوم بتنظيمها منطقٌ نفسيٌّ رهيف، يقود الذات لاصطياد لحظات فارقة بعينها من تاريخها، والراوي هنا إذ يقوم باصطياد تلك اللحظات المنسربة، تقوده طاقة كبيرة من النوستالجيا تحكم سيره في طرقات ودروب ذلك الماضي، الذي يتحوَّل إلى مكان، يشقّه بعصا ذاكرته المرهقة، بحثًا عن بكارة الوجود الأوَّل، بكارة وجوده الشخصيّ، وبكارة العالم، وبكارة المكان قبل أن تعدو عليها تقلُّبات الزَّمان.

والراوي وهو يحاول أن يعيد خلق تاريخه واستعادته، يستعين بشتى الوسائل الممكنة، فيحاول استعادة تجربة التعرُّف الأوَّل على المدرسة، وإعادة بناء تلك التجربة، يقول:

"قيل لي إنَّ المدارس الحكوميّة لم تقبلني لأنَّ سنّي كانت صغيرة، ولهذا ألحقني أبي بمدرسة الجمعيّة التابعة للأزهر حيث كانت تقبل صغار السن، فهل قضيتُ بها الصف الأول بأكمله ثم انتقلت إلى مدرسة الزمراني القريبة من بيتنا أم كان انتقالي بعد أشهر قليلة فقط..؟ وكم من الشهور أو الأعوام قضيتُ في مدرسة الزمراني تلك قبل انتقالي إلى مدرسة النصر القريبة من مركز البوليس.. ربما كنتُ أنتقل من مدرسة إلى أخرى تبعًا للمكان الذي يعمل فيه أبي..".

فالراوي لديه ذلك الإصرار الذي لا يلين على إعادة بناء تاريخه، من أجل استعادته، وعلى الرّغم من خيانة الذاكرة له في بعض الأحيان، فإنه يستعين بما سمعه ممّن حوله، فإنْ لم يسعفه ذلك، فليس من سبيل سوى التَّخمين من أجل رتق تلك الثقوب الفاغرة في تاريخه، التي تَحُول دون اكتمال وحدة ذلك الماضي.

والراوي وهو يستعيد تلك الذكريات يصوِّر وقعها النفسيّ عليه، متوقفًا عند تلك اللحظات البكر في تاريخ كل إنسان والتي من الصعب أن

تُنسى، مثل بشائر الرجولة، ونضارة دقات القلب للمرة الأولى. يُعمِل الراوي ذاكرته ليسترجع بكارة الحب الأول، وطهرانيّته، ومراوغة ذلك الشعور وهو يدلف إلى تلافيف ذاته للمرة الأولى، يقول:

"في أيّ يوم من أيام الله عضّني الحب في كبدي وأحشائي؟

كنتُ في الصف الثاني الثانوي، القسم الأدبي، لكنّي لم أحفر ذلك اليوم باليوم والساعة مع الأسف في جدار الروح. انفتَحت بوّابة المدرسة وكانت الحصة الأخيرة، تربية رياضيّة، وانتهينا من شوط كرة القدم، وجمعنا حاجياتنا وحملنا حقائبنا لنخرج من البوّابة حين صاح الكابتن صابر جويد: البنات أوّلًا؟

كُنَّ بنات الصف الثاني الإعدادي بينما نحن طلبة الصف الثاني الثانوي، مع ذلك وقفنا على جانب البوّابة نرقب الوجوه الصغيرة والقدود الناحلة ونتطلّع في حياء أو خبث. ودقّ قلبي عاليًا.. صورة جانبيّة لها، مرفوعة الصدر والوجه، بينما العينان إلى أسفل، وذيل الحصان يشي بانسيابيّة هائلة لشعر فاحم، ناعم فخم، يتهدّل على قميص أبيض نظيف".

ويكشف أسلوب الاستدعاء هنا في إصراره على إعادة تمثّل أدق التفاصيل عن شدة الرغبة المتأجِّجة بداخل الراوي ليس على مجرَّد استدعاء اللحظة المنسربة، بل على معاودة معايشة تلك اللحظة والسكنى بداخلها.

كما تكشف الاسترجاعات التي توقفت عندها الشخصيّة في الوقت ذاته عن التطوُّرات الاجتماعيّة والثقافيّة التي جرت على المجتمع، فيسترجع الراوي المرة الأولى التي تحصّلت الأسرة فيها على جهاز الراديو، يقول:

"ضخم الجثة كان، من طراز فيليبس الهولندي الأصلي، صوته يدوي حتى يكاد يهز الجدران، ويهز القلب داخل الصدر. ماذا ستقول أمي عندما تراه؟ بكم اشتريناه؟ كل هذا ذاب من الذاكرة ذوبانًا. المهم أنّنا عدنا به راكبين القطار حتى دمنهور، وأذكر أنّ أبي كان يحمله على كتفه حتى يؤلمه فينقله إلى الكتف الأخرى".

وهنا يتجسَّد مرة أخرى مدى إصرار الراوي على استعادة ذلك التاريخ المنفلت حتى ولو لم تسعفه الذاكرة.

وفكرة التحوُّل والتغيُّر من حال إلى حال التي تعزف عليها الرِّواية، لا تقتصر على المستوى الشخصيّ، أو الاجتماعيّ القريب من المحيط الشخصيّ، بل نجد لها تنويعات متغايرة على عدة مستويات، منها الاجتماعي والسياسي...إلخ، فنجده يرصد تغيُّرات المكان، وما كان عليه وما آل إليه، يقول:

"كانت هناك قطارات أقل سرعة تصل عاصمة المديريّة بالبندر تسمى الدلتا- هي الآن في رحمة الله، فقد تم الاستغناء عنها بقرار جهول واستولى الأهالي على مخصّصاتها وأراضيها بوضع اليد، وبنوا فوقها بيوتًا ومنشآت، وحُرمنا تمامًا السكة الحديديّة التي هي من متطلبات الحضارة" .

كما يرصد لحظة دخول الكهرباء إلى بلدته، ووقْع ذلك الحدث عليه وعلى أسرته وعلى واقعه

عاشق حيفا الولد الفلسطيني
أحمد دحبور

كارولين ططري/ سوريا

كَثيرًا ما نجد شعراء تَكنَّوْا بمدنٍ بذاتها، عرفوها في مرحلةٍ من عمرهم، وعاشوا فيها وألِفوا أدقّ تفاصيلها بحاراتها وأزقّتها وحوانيتها، فارتبطت أسماؤهم بها، وكانت لهم الهُوِّيَّة والهوى، كالشّاعر الفلسطينيّ أحمد دحبور (عاشق حيفا)، أحد الشّعراء المهجّرين عنها منذ العام 1948م، وهو الذي أفنى عمره حالمًا بالعودة إليها، أرض الميلاد والأجداد، التي تركها وهو في عامه الثّاني.

وُلِدَ في عام 1946م في مدينة حيفا، وعاش في مخيّمات اللّجوء في مدينة حمص السوريّة، ترعرع وكَبِرَ في حضن الفقر والعوز والمعاناة، الأمر الذي كان له أكبر الأثر في مسيرة حياته، حتى غدا شاعر الفقراء واللّاجئين المُتْعَبين والمُثقّلين بأعباء النكبة في الوقت ذاته.

كرّس دحبور حياته للتّعبير عن الأحداث المريرة التي عصفت بحياة الشّعب الفلسطينيّ وإظهارها إلى العلن، من خلال كتاباته الشّعريّة الملتزمة، والّتي حملت رسالة الذَّوْد عن الحقوق الوطنيّة لشعبه، لا سيّما القضيّة الأُمّ والأهمّ (فلسطين عربيّة).

هو العائد إلى حيفا في ذكرى تاريخ مولده من العام 1996م، بعد أن غُيِّبَ عنها 48 عامًا.

وهو الشّغوف بزيارتها باعترافه: "لا أكلُّ من الذّهاب إلى حيفا".

وهو الذي تعرّف على مدينته من خلال القصص التي كانت تقصّها عليه والدته، حيث صوّرت له المدينة على أنّها بابٌ من أبواب الفردوس، وجنّات النعيم، فبقيَ بعدها دائم الحلم بجمال حيفا التي تكوّنت في خياله، من وحي تلك الحكايات، فكان يخالجه دومًا هذا التساؤل: "هل يا تُرى حيفا تملك كلّ هذا الجمال؟". إلى أن تمكّن من زيارتها، وكان اللّقاء، فرآها أجمل ممّا تخيّل، وفور وصوله إليها سأل عن مكان وجود فرن الخبز الذي كان مُلكًا لوالده قُبَيل التّهجير،



فهو يتذكّر جيدًا أنّه كان ملاصقًا لبيت الطفولة، وبعد أن استدلّ عليه، سقط صريع الحنين إلى الماضي، لدرجةٍ أنّه طلب فراشًا وغطاءً ووسادةً ونامَ على الأرض هناك!

بعد طول انتظارٍ، عاد دحبور إلى مدينته، لكنّه لم يعد عودة المنتصرين كما كان يتشهّى، وإنّما كأحد الوافدين وعابري السّبيل.

زادت زيارته لمدينته من وجع الحنين والغربة في نفسه، وهو يتأمّل معالمها مُردّدًا رائعته التي أصبحت من أجمل الأشعار المغنّاة التي أدّتها فرقة العاشقين: "والله لازرعك بالدّار يا عود اللّوز الأخضر..".

وكثيرًا ما لازمه شعور الياسمينة العطشى إلى ماءٍ يروي حُرقتها، فحالُها كحالِه إذ قال في قصيدة "طبيعة صامتة":

"الياسمينةُ تطلُبُ ماء..
ولا ماء، لا ضوء يكفي ليغسل وجه المكان..
تضمر المزهريّة..
والعطر يرسله الياسمين إلى لا أحد..
وكأنّ الزمان يتجعّد في المزهريّة".

تنقّل دحبور في عددٍ من الدول العربيّة، كسوريا ولبنان والجزائر وتونس والكويت، إلى أن عاد إلى فلسطين وعاش في غزّة، وبعدها في رام الله التي بقي فيها إلى أن وافته المنيّة في الثّامن من شهر نيسان عام 2017م، ففقدت فلسطين واحدًا من أبرز شعرائها في شهر ميلاده، مُخلّفًا وراءه أربعةَ عَشَرَ ديوانًا شعريًّا، جمع فيها عصارة فكره وروحه السّكرى بالوجع، والأمل بالغد المنشود، وتحقيق النّصر والثّأر من المعتدي، ليتخلّد في ذاكرة الوطن السّليب، وفي فكر كلّ المقاومين الأحرار في العالم.

وقبيل موته، وبعد أن عَلِمَ بمرضه العضال الذي ألزمه الفراش زمنًا قال: "ربّما أنجو، مَن يدري..؟ فقد لا.. إنّما لن تفرحي بخوفي أيتها السّحابة".

لم يلهث دحبور وراء الشّهرة يومًا، ولم يسعَ إليها، فقد كان دائم البعد عن دائرة الأضواء، مفضّلًا العزلة، إذ كان يتملّكه الإيمان بأنّ الشّعر أصدق من التّاريخ وأبقى في الذّاكرة، لأنّ الشّعر يكتب للتّاريخ تاريخًا، من خلال التّصوير الوجدانيّ للأُمنيات، ومجريات الأحداث وتَبِعاتها. كان يسمو عن الثّرثرات وسفاسف الأمور، ويترفّع عن كلِّ غثٍّ في جميع أعماله سواءً أكانت الشّعريّة أو النّثريّة.

لم يكن أحمد دحبور يومًا مجرّد شاعرٍ عابرٍ، مرّ مرور الكرام في حركة الشّعر العربيّ، أو مجرّد رقمٍ متسلسلٍ في قوائم قوافل الشّعراء العرب الذين كانت القضيّة الفلسطينيّة بكلّ ماهيّتها شغلهم الشّاغل، كما لم يكن مجرّد مناضلٍ عاديٍّ في انتمائه إلى منظّمة التّحرير الفلسطينيّة والمقاومة، فقد عُرف بسجاياه وأخلاقيّاته العالية، ومواقفه الجريئة، في الوقت الّذي كانت له اليد الطّولى، في تسليطه الضّوء على إبداعات غيره من أقرانه الشّعراء والمبدعين في الوطن العربي ككلٍّ. كان أيقونةً تُلهم الشّعب من خلال قصائده المُغنّاة والتي كانت تردّدها فرقة العاشقين التي كانت ابنتَه الروحيّة، وكان بدوره حِرزها الأمين ومفتاح نجاحاتها.

ويُذكر بأنّ الشّاعر الكبير محمود درويش كان يقرأ قصائده أمام أحمد دحبور لاستشارته والأخذ برأيه، ليتلقّى ملاحظاتِه عنها قبل أن ينشرها للتداول. وقد صرّح قائلًا ذات يوم: "مَن أراد أن يفكّ مغاليقي، فَلْيَرجِع إلى العزيز أحمد دحبور".

وقد اعتبره من أبرز شعراء فلسطين والعرب... فهو القائل: "أنا الولد الفلسطينيّ، أنا الولدُ المُطلّ على سُهولِ القشّ والطّين، يا فلسطين.. يا دمعةَ الله".

إضافة إلى الكثير من الشّعراء والكتّاب ورجال الأدب الذين كانوا يستأنسون برأيه، فنجده يقوم بمراجعة العديد من الكتب لعددٍ من المؤلفين، ويُشرف بنفسه على تصحيحها وتدقيقها لُغويًّا، وفي كثيرٍ من الأحيان كان يُعيد صياغة كتابة ما كتبه بعضهم.

كان أحمد دحبور معروفًا بثقافته وفصاحته وسعة اطّلاعه، ولأنّه لم يكن يُجيد من اللّغات إلّا اللّغة العربيّة، فقد انكبّ على مطالعة ودراسة كافّة الكتب بالعربيّة، سواءً أكانت لمؤلّفين عربٍ أو مترجمةً، ككتب الشّعر والرّواية والفلسفة والسّينما والمسرح والدّين والتّاريخ والفنّ والأدب. تميّز بذاكرةٍ متّقدةٍ لا تشوبها شائبةٌ، وكان بفضلها حافظًا مؤرشفًا للعديد من التواريخ والأحداث، ما جعل من مصداقيّته مرجعًا للكثيرين... فكان دحبور في حياته، ذلك الولد الذي أنقذنا من فقدان الثّقة بالآخرين، والذي تعلّمنا منه كيفَ تَسكن الأوطانُ فينا، ونحنُ نَسكن المنافي.

رحم الله شاعرنا الكبير، الذي برحيله فقدت قيثارة الشّعر الحديث أحد أمهر العازفين، الذين أجادوا العزف على أوتارها وأوتار شغاف القلوب، بانتظار مَن يستطيع النّهوض، ليحمل المفتاح والرّاية من جديدٍ، ويُكمل مسيرة عاشق حيفا، ويعزف عزفه ■



الفنّان "حوراني" وفاكهة الجنّة

د. خالد الحمزة/ الأردن

مارَسَ الفنّان الأردني هاني حوراني الرّسم مبكرًا في حياته، وشارك في تأسيس أوّل تجمُّع فنّي في عمّان "ندوة الرّسم والنَّحت" عام 1962. أقام العديد من المعارض منذ الستينيّات ولكنه تفرَّغ لممارسة السياسة بسبب حرب 1967. درس الفوتوغرافيا في بيروت وموسكو، ثم عمل صحفيًّا ومصورًا فوتوغرافيًّا في السبعينيّات والثمانينيّات. شدَّه الرّسم ثانية في التسعينيّات وبدأ في إنتاج أعمال فنيّة تركّز على العناصر القديمة في الأماكن الحضريّة. له مشاركات دوليّة مهمّة مثل بينالي القاهرة عام 2010، ومعارض فرديّة مثل معرضه عام 2016 في جاليري رؤى بعمّان.

للفنان الحوراني طريقته واختياراته المتميِّزة؛ حيث يجمع بين الفوتوغرافيا والرّسم في موضوعات متنوِّعة كالعلب الفارغة وأحياء مدينة عمّان، وأخيرًا ثمار الرُّمّان. ويُلحظ في أعماله شغف بالمفردة الواحدة وتكراراتها المتنوِّعة وفق تكوينات مُحكمة.

الفوتوغرافيا وسيلة أساسيّة لدى حوراني، فهو يوظِّف خبرته الطويلة في ممارستها في فنِّه. نعرف بأنَّ الاختراع الجديد قد أرعَبَ الفنّان "ديلاكروا" وذلك بعد أن زار الأخوين "داجوريه" وشاهد آلتهما الأوليّة للتَّصوير الفوتوغرافي. وعلى الرَّغم من بدائيّة تلك الكاميرا وصورها بالأبيض والأسود وظلاله، إلّا أنَّها أدهشته ورأى فيها منافسًا لعمل الفنّان المصوّر. ثم بعد حين استوعب هذا الفنان المتميِّز إمكانات الفوتوغرافيا وقال إنَّها ستكون خير معين للفنّان، وقد كانت وما زالت. وهي هنا مع حوراني خير وسيلة معينة تحقِّق له ما يريد، إنَّه يصوِّر ويعيد تنظيم التَّكوينات بالبرامج الرقميّة ثم يستخدم الألوان الزيتيّة أو الأكريلك في تلوين المطبوعة على القماش.

هل المُنْتَج النِّهائي فوتوغرافيا أم تصوير؟ ويتضمَّن هذا السؤال، في سياق الحال الثقافيّة السائدة، سؤالًا مضمرًا وهو: هل ما نراه يعتبر فنًّا؟ وقد يكون بصياغة أخرى: ما الفنيّة فيه؟



لقد استغرقت هذه الممارسة سنين طوال، وأنتج حوراني خلالها مناظر من عمّان وأعمال "الصدأ" لعلب معدنيّة، ويستمرّ بها هنا مع ثمار الرمّان. ويتجاوز حوراني فيها كلّها السؤال الأول ويؤكد السؤال الثاني وبإلحاح؛ مجوِّدًا في كلّ مرّة لقطاته وتكويناته ومعالجاته اللونيّة. وكأنه يقول لنا مسلّمة وهي: إنَّ كل التقنيات المُتاحة سواء أكانت في الفوتوغرافيا أو في الطباعة أو في غيرهما، يمكن للفنّان استخدامها لأغراضه هو بالطريقة والكيفيّة التي تحقِّق له أهدافه في منتجه الفنّي.

لطالما استخدم الفنانون منذ النهضة فكرة الكاميرا الأوليّة، وهي الغرفة المظلمة ذات الثقب التي تحدَّث عنها ورسمها فنّان عصر النهضة الإيطاليّة الذهبي "ليوناردو دافنشي"، وأثبت باحثون معاصرون استخدام الفنّان "كرافاجيو" الغرفة المظلمة بتحديد انعكاس الموديلات على سطح جدارها المقابل للفتحة ونقله إلى لوحاته. واستخدم مصوِّرون غربيّون مثل "آنج" و"ديلاكروا" و"كوربيه" صورًا مطبوعة مصدرًا للوحاتهم، وحتى عرّاب النَّحت الحديث الفرنسي "أوغست رودان" اعتمد على صور مطبوعة في بعض أعماله، وقد كان فوتوغرافيًّا محترفًا وترك لنا أرشيفًا ثريًّا فيه.

أصبحت الفوتوغرافيا منذ سبعينيّات القرن المنصرم ركنًا أساسيًّا في تنفيذ الأعمال التصويريّة كما في ما بات يعرف بـِ"الواقعيّة الفذّة أو الفائقة

الدقة" أو بـ"السوبرريالزم". ونبدو هنا كأنَّنا نؤكِّد ما هو مؤكَّد، ولكن المسألة تتعدّى ذلك إذ تُظهر تنوُّع استخدام فكرة الكاميرا ومنتجاتها الظليّة في بوادرها البعيدة وتطوُّراتها اللاحقة عبْر العصور. وقد ظهر في التصوير أثر تلك التطوُّرات إمّا بشكل مباشر أو غير مباشر.

ويرى بعضهم أنَّ العلاقة بين الفوتوغرافيا والتَّصوير علاقة تنافس في أحيان وتصالح في أحيان أخرى. ويبرز عند الحوراني هذا التَّصالح الذي يصل حدّ التَّمازج بين الفنَّيْن بحيث يعمل أحدهما مع الآخر بتوافق تام، وفيها يصعب علينا معرفة أيّ منهما الذي يتقدَّم الآخر بالمعنى الفنّي، وينتج عن ذلك فنّ هجين منهما يمكن أن نطلق عليه "فوتوبينتنج". والهجنة ليست غريبة في الفن المعاصر فنحن نعرف التَّنصيب في الفراغ أو "الإنستوليشن" الذي تدخل فيه عدّة مجالات فنيّة تقليديّة كالنَّحت والتَّصوير والفوتوغرافيا وغيرها، بالإضافة إلى الموقع الذي يُنصب فيه العمل الفنّي.

يمكن أن توضع أعمال الحوراني بخصوص موضوعها وهو ثمار الرمّان في باب الطبيعة الصامتة، الموضوع الذي كان في ذيل القائمة عندما تأسَّست الأكاديميّات في إيطاليا ومن ثم في فرنسا، ولكنها سرعان ما أخذت مكانتها في أعلى السلَّم مع مؤسسي الحداثة الفنيّة كالفنانين "سيزان" و"بيكاسو" و"براك" ومَن أتى بعدهم. وهناك مَن كرَّس منتجه في التَّصوير طيلة حياته لهذا الموضوع كالفنان الإيطالي "موراندي". يبدو أنَّ توجُّههم في التَّجريد قد جعل هذا الموضوع أثيرًا لديهم، فإعادة التَّركيب والتَّكوين والتَّجريد في الطبيعة الصامتة لا تستفزّ المتلقين كما في الشكل الإنساني، وعليه فقد تحقق في موضوع الطبيعة الصامتة أهمّ الابتكارات الفنيّة في العصر الحديث.

وبجانب هذه التطوُّرات الشكليّة فيه، لم يخلُ موضوع الطبيعة الصامتة من الدلالات الرمزيّة. وقد حمّله العديد من الفنانين مضامين خاصّة، كـ"تفاحات" سيزان المشهورة، والفاكهة في لوحة "فتيات أفينون" لبيكاسو. يدرك حوراني أهميّة هذا التاريخ المكتنز، ويلقي على كاهل موضوعه مضامين معاصرة ذات علاقة بالتطوُّرات السياسيّة والاجتماعيّة في بلادنا.

اشتهر فنّانو شمال أوروبا عامة والهولنديّون خاصة بلوحات الطبيعة الصامتة. وبرز



اهتمامهم برسم التفاصيل الدقيقة وحملها للمعاني الرمزيّة. وهذا بالنِّسبة إليهم إرث منذ أواخر العصر الوسيط وبداية عصر النهضة. وبلغ هذا الفن شأوًا بعيدًا ونضجًا لا يُبارى في القرن السابع عشر؛ حيث تخصَّص كل فنّان بموضوع أثير لديه يبدع فيه ويعرف به، فمنهم على سبيل المثال مَن عُرف برسم انعكاس الأشياء على نوع معيَّن من السطوح المصقولة كالأواني المعدنيّة أو الزجاجيّة وغيرها. وكل ذلك يعتمد على الضوء وعمله على السطوح، وهذا ما نجده في أعمال حوراني، حيث المفردة ثمرة الرمّان، مع فرادة كلّ منها نظريًّا على الأقلّ، فإنَّ الضوء الساقط على سطحها يختلف في مساحاته ودرجات اللّون التي يكشف عنها. إنَّنا هنا مع موسيقى ذات إيقاع غني يثري سطح اللوحة، وفيه طلاوة تدعونا لملاحقته والتمتُّع بجريانه ذي التنوُّع غير المحدود.

إنَّ اللّوحات دائريّة الشكل أو بيضاويّته قليلة في تاريخ الفن، وترتبط بضرورة التكوين. ولدينا في الفن الحديث مثال مهم لوحة بيكاسو "طبيعة صامتة وغطاء كرسي" من العام 1912، ويمكن القول هنا إنَّ الفنان قد قدَّم فكرتين مهمّتين هما: الأولى غطاء الكرسي نفسه؛ أي كولاج، وهو عبارة عن قماش مشمّع مطبوع عليه ما يشبه أشغال الخيزران المشبّك لمقعد الكرسي وظهره. أمّا الثانية فهي عمل إطار للصورة باستعمال حبل مجدول حقيقي، وفي هذا تعليق على الأطر الخشبيّة التي تحفر لتشبه الحبال المجدولة. نقول ذلك ونحن نرى بعض لوحات حوراني على شكل دائري وكأنَّ الإطار يماثل شكل المفردة، ثمرة الرمّان، وبدا في ذلك الأمر توافُق كبير ينمّ عن رؤية مميَّزة لجانب من خصوصيّة شكل الثَّمرة الكرويّ وتكرارها.

أغرم رسّامو الطبيعة الصامتة ببذور ثمرة الرمّان، أوَّلًا بسبب شفافية سطوحها حول النواة الصّلبة التي تُتيح لهم إظهار مقدرتهم التقنيّة على تمثيلها بدقة، بحيث تبدو وكأنّها قطع ألماس متساوية في الحجم. وثانيًا لما تحمل من معنى رمزي مرتبط بالخصوبة والتّكاثر. ولكنَّنا نرى حوراني -على عكس حالهم- مفتونًا بسطح الثَّمرة الخارجيّ الذي يلاحق تحوُّلاته بين الرَّطب واليابس، والسَّطح هنا وليست البذور هو الذي يبدو كقطع ألماس متعدِّد السُّطوح ويعكس الضوء بألوان عديدة ■



محمود مرسي

أداء ممنهَج وتفرّد في تأدية الشخصيّة بأبعادها السيكولوجيّة

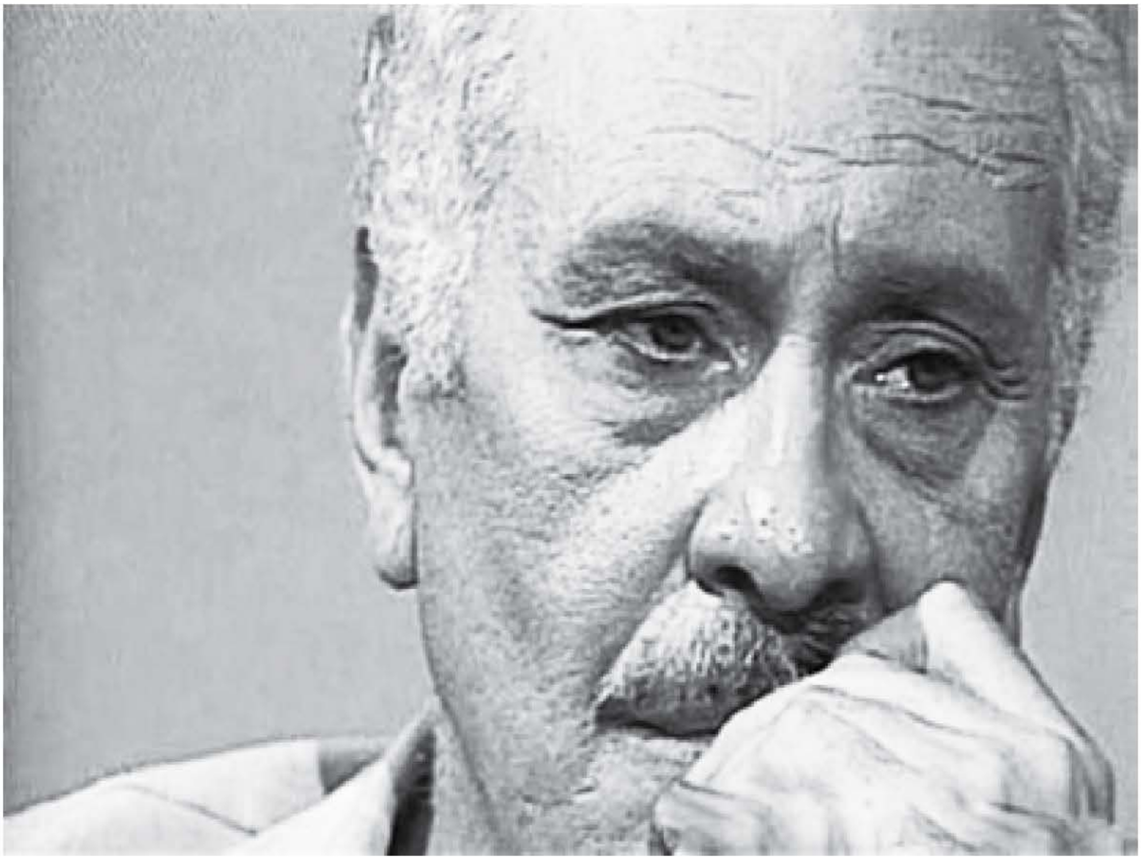
(شيء من الخوف) و(ليل وقضبان) رؤاه السياسيّة في (ثورة يوليو)

ذكريات حرب/ الأردن

ليس غريبًا أن تكون أعماله السينمائيّة والتلفزيونيّة مكتنزة بالرُّؤى السياسيّة حينًا، والاجتماعيّة حينًا آخر، إذا علمنا أنَّ فرنسا قامت بطرده أثناء دراسته للإخراج السينمائي بعد أن أقدم جمال عبدالناصر على طرد الخبراء الفرنسيّين من مصر إثر تأميم قناة السويس، ولم يتردَّد في تقديم استقالته من هيئة الإذاعة البريطانيّة إثر العدوان الثلاثي على مصر، وليصدر عبدالناصر قرارًا بتعيينه مخرجًا ومذيعًا في البرنامج الثقافي بالإذاعة المصريّة، تقديرًا لموقفه الوطنيّ.

على الرّغم من أنّ مسيرته الفنيّة امتدَّت على مدى أربعين عامًا تقريبًا، إلّا أنّ الممثل محمود مرسي لم يقدِّم سوى خمسة وعشرين فيلمًا، وعددًا قليلًا من الأعمال التلفزيونيّة الدراميّة مُغلَّفة بالرُّؤى السياسيّة والاجتماعيّة، بدءًا من (أنا الهارب) الذي عُرض في 1962، مرورًا بـِ(الباب المفتوح)، و(ثمن الحرية)، (شيء من الخوف)، و(الجسر)، و(أبناء الصمت)، و(أغنية على الممر)، و(سعد اليتيم)، انتهاءً بـِ(حدّ السيف) آخر أعماله السينمائية في 1986، والعمل التلفزيوني (وهج الصيف 2004).

تفرَّد محمود مرسي بأدواته المنهجيّة التحليليّة المتنوّعة في تجسيد أدواره السينمائيّة، متكئًا على دراساته الفلسفيّة في جامعة الإسكندريّة، والإخراج في فرنسا، مُلتقطًا الشخصيّة المركَّبة ببعدها السيكولوجي، والتَّناقضات في دواخلها وخارجها، موظِّفًا حركة جسده المعروفة في علم النفس Language bodies للدلالة التعبيريّة عن اضطراباتها، وصراعاتها، مُشكِّلًا من نبرات صوته المتهدِّج، وعينيه الزرقاوين، والتفاتتهما الحادّة، مُتنفِّسًا لما يدور في دواخله. ففي (الباب المفتوح)، يُجسِّد دور (فؤاد)؛ أستاذ جامعي



يحمل أفكارًا تنويريّة، لكنه في المقابل يسعى للزواج من ليلى- فاتن حمامة الهادئة المطيعة التي تصلح أنّ تكون زوجة مُهذبة، مُلبِّية لذكورته ورغباته، وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يخفي إعجابه بابنة خالتها (شويكار) المتحرِّرة التي تثير غرائزه عندما يختلس النظر بعينيه الماكرتين إلى ساقيها الشهيّتين، قائلًا: "أنتِ مش ممكن تكوني زيّها أبدًا".

وفي (الليلة الأخيرة) الذي نال عنه جائزة التمثيل الأولى عام 1964، وشاركته فاتن حمامة للمرة الثانية، انتهج أسلوبًا جديدًا في تجسيد مفهوم الشر بعيدًا عمّا كان سائدًا، فهو المخادع (شاكر) الذي يحاول أن يوهم (نادية) أنّها زوجته، لكنَّها في حقيقة الأمر هي أختها، لينقضّ على ثروتها، مُعبِّرًا عن صراعه الشيطاني الداخلي بنبرة صوته الحادة، وعينيه اللتين تقدحان شررًا كلما اقتربت (نادية) من كشف الحقيقة، ورعشة يديه التي يحاول إخفاءها، وتلوين حالاته بين الزوج الذي يحاول معالجتها، وشراسته التي تدفعه في آخر الأمر إلى محاولة لقتلها.

أمّا في (الخائنة) مع نادية لطفي، فهو يعيش حالات التمزُّق، والهواجس، والشكوك عندما

يكتشف أنَّ زوجته على علاقة مع أحد أصدقائه، لكنَّ محاولاته للتعرُّف عليه باءت بالفشل، وتُنهي حياتها بالانتحار.

وفي (زوجتي والكلب) للمخرج سعيد مرزوق، يقع (الريِّس مرسي) بين فكَّي براثن الشك والندم عندما يُرسل صديقه (نور- نور الشريف) للاطمئنان على عروسه (سعاد حسني) على الرّغم من سوء أخلاقه، وعلاقاته المتعدِّدة، خاصّة مع المتزوجات، ولا يستطيع (مرسي) التخلُّص ممّا وقع فيه على الرّغم من براءتها. لجأ مرسي في تجسيد الشخصيّة إلى الكثير من الإيماءات؛ القلق الذي يبدو واضحًا في عينيه الزائغتين، وارتجافة أصابعه، والأصوات المتدفقة من دواخله التي تعلو كلّما وقف أمام البحر، مُحاولًا أن يطرد الهواجس التي لا يستطيع التخلص منها، وقد استعان المخرج بـِ(فلاش باك) لجذب المشاهد، لا سيّما عندما يتخيَّل (مرسي) خيانة زوجته. أداء عالٍ، وعبقريّة في تجسيد التوتر والانتظار.

"الكاريزما" التي يتمتَّع بها محمود مرسي لم تمنعه من الولوج إلى دواخل الشخصيّة التي يؤدّيها، وزلزلة أعماقها، وتحريك مكنوناتها، وإيقاظ الساكن فيها، لتتصاعد وتيرة الصراع الداخلي إلى الخارج، فترتسم أمامنا ملامحه القاسية، وانفعالاته الممزوجة بالأنفة والانكسار





في آن واحد، وهذا ما نراه جليًا في فيلمه المفضَّل (ليل وقضبان) 1973 الذي يُعدُّ علامة مضيئة في السينما العربية، وما يحمله من دلالات سياسيّة، فهو ضابط السجن (عبدالهادي) المستبدّ مع المساجين من جهة، ومع زوجته المفتقدة للحب والرعاية من جهة أخرى. ينقطع تيار الكهرباء في بيت (عبدالهادي)، فيبعث الشلقاني- توفيق الدقن النزيل الطالب الجامعي أحمد- محمود ياسين إلى المنزل، ويتعرَّف على سميرة، لتبدأ حكاية الانسجام والود بينهما، ويُمسي تيار الكهرباء حجة للتَّلاقي، يكتشف الشلقاني الأمر، وما إن يخبر رئيسه بالأمر، حتى يتفجَّر بركان الغيرة والشر في دواخله أمام هذا السجين، وما تعتريه من مشاعر كبرياء لأنَّ زوجنه فضَّلته عليه، وفي مشهد انتظار (عبدالهادي) لاتِّصال زوجته وطلبها (أحمد) لتصليح انقطاع الكهرباء كالمعتاد، يختزل ملامح كل المشاعر الإنسانيّة الممزوجة بين الخوف والقلق والشك في عينيه إذا تحقّق كلام الشلقاني، مُتمنيًا أن لا يكون الأمر كما أسرّ له، لكن يقع المحذور، ويرتمي على الكرسي جبلًا لم يستطع الصمود أمام انقلاب العالم بأكمله، ومن الكوّة التي يراهما من خلالها معًا، تترجم عيناه أقسى العذابات، ويستعيد حقه عندما يلقي بـِ(أحمد) إلى الكلاب الجائعة لتنهش لحمه، وفي تلك اللحظة تتعالى الصراخات إيذانًا بمرحلة جديدة، والتخلُّص من مراكز القوى.

احتلَّ فيلم (ليل وقضبان) المرتبة الثالثة والأربعين في قائمة أفضل مئة فيلم في السينما

المصريّة من -1927 1996، ولا غرابة أن تفوز أفلامه (شيء من الخوف) بالمرتبة التاسعة عشرة، و(زوجتي والكلب) بالمرتبة الثالثة والثلاثين، و(أغنية على الممر) بالمرتبة السادسة والستين، و(أبناء الصمت) بالمرتبة الرابعة والسبعين، وليأتي فيلم (السمان والخريف) في المرتبة الخامسة والتسعين، وهي دلالات على تميُّز محمود مرسي الاستثنائي.

وفي (الشحات) 1973، اتَّخذ محمود مرسي العوالم الداخليّة أرضًا خصبة للسيكولوجية الإنسانيّة وتحوُّلاتها التي قد تصحبنا إلى عوالم غيبيّة. وفي العام 1986، قدَّم محمود مرسي عمله السينمائي الأخير (حدّ السيف) الذي حمل رسالة تحذيريّة لعصر الانفتاح، وجسّد معاناة موظف الحكومة الذي يحارب الفساد، ويضطرّ في ظلّ ظروف غلاء المعيشة إلى العمل كعازف قانون مع راقصة، وقرَّر بعد هذا الفيلم اعتزال السينما، موضِّحًا أنّ السينما لم تعُد كما كانت.

محمود مرسي ونكسة حزيران

محمود مرسي الذي عُرف برؤاه السياسيّة، وحماسته الشديد لثورة يوليو في بداياتها، ترجم أحاسيسه المُخيبة لها في عدد من أفلامه، أبرزها على الإطلاق (شيء من الخوف) 1969 للمخرج حسين كمال، والسيناريو والحوار لثروت أباظة المناهض للثورة، وقد مُنع عرضه، إلّا أنّ جمال عبدالناصر سرعان ما أمر بالإفراج عنه، ليفاجئنا (مرسي- رمز عبد الناصر) بأدائه الممتع، ونضوجه الفني في تجسيد شخصية (عتريس) الذي لم يألُ جهدًا في السيطرة على قريته بقبضة من حديد، بعد أن قُتل جدّه على يد أهلها، ولا يتردَّد في تجويعهم وقتلهم، لا سيّما عندما يرفضون الاعتراف بزواجه من فؤادة- شادية (دلالة رمزيّة لمصر)، ممّا يدفعهم إلى المواجهة معه، فينادي على بطانته الفاسدة التي غلَقت الأبواب دونه، ويقضي نحبه محروقًا. وحصد على دوْره في الفيلم جائزة الدولة لفئة أحسن ممثل.

في العام 1967 تألّق (مرسي) في أفلام سياسيّة ثلاثة؛ (أبناء الصمت) لمحمد راضي، وقدّم فيه دوْر رئيس التحرير النفعي الذي يبحث عن مصالحه الشخصية، بعد أن اختلّ توازنه عندما كان مناضلًا. وفيلم (السمان والخريف) للمخرج حسام الدين مصطفى، وهو الشاب (عيسى الدباغ) الذي يُستبعد عن مركز حساس بعد ثورة يوليو، فيعيش حالة من التخبُّط، ويلتقي مع فتاة الليل- نادية لطفي، ليستعيد سلطته، فتتعلق به، إلا أنّه يطردها عندما يكتشف حملها، ويفقد توازنه أمام الأحداث التي يمرّ بها. وفيلم (ثمن الحريّة)، والصراع بين الفدائيين والحاكم العسكري الذي يستمدّ قوّته من الإنجليز. وفيلم (أغنية على الممر) 1972 للمخرج علي عبدالخالق، وقصّة الفصيل الذي يدافع عن أحد الممرّات الاستراتيجيّة في سيناء الرافض للاستسلام. والتداعيات بين حرب 1956 و1967. جاء دور محمود مرسي في فيلم (طائر الليل الحزين) 1977 للمخرج يحيي العلمي، مُتحديًا

لمراكز القوى، مجسّدًا دوْر المدعي العام الذي يحاول أن يثبت براءة الشاب أحمد- محمود عبدالعزيز، بعد أنّ اكتشف الخطأ الذي وقع فيه. وفي فيلم (سعد اليتيم) 1985، تناول مفهوم (الفتوّة) الذي دفعه لقتل أخيه، وبقي نادمًا حتى يلتقي مع ابن أخيه، ليطلب منه أنّ يثأر لأبيه بقتله.

ولم يتخلَّ الممثل القدير محمود مرسي عن خطِّه السياسي والاجتماعي، فقدّم أجمل أدوراه في الدراما التلفزيونيّة، منها (عصفور النار) الذي يُعدُّ من أهم أعماله التلفزيونيّة الثريّة بالحوارات والأحداث، و(زينب والعرش) و(رحلة أبو العلا البشري- بجزئين) التي حملت المفاهيم الجميلة في حياتنا، بعد أن تشوّهت في ظلّ الانفتاح والتغيُّرات التي مسّت قِيَمنا، ومن أعماله أيضًا (العائلة) الذي ناقش ظاهرة الإرهاب، و(ثلاثيّة نجيب محفوظ- بين القصرين، وقصرالشوق، والسكرية)، وآخرها (وهج الصيف) الذي لم تكتمل مشاهده فيها إثر الأزمة القلبيّة، ورحيل أجمل فرسان السينما العربيّة ■



رَغْبَةُ النَّهْرِ في صُرَّةِ الـماءِ:
عَطَشُ النَّهْرِ لِلْمَجْرى

د. خلدون امنيعم/ الأردن

(1)

مَحْمومَةً،
تَجري بِيَ الرّغباتُ في عُرْيِ الشَّجَرْ،
مَدْسوسَةً في نَسْغِ جَذْرٍ حَكَّهُ عَطَشٌ،
فَحَكَّ بِصَوْتِهِ ناعُوْرَةً تَغْفو عَلى كَتِفِ السَّهَرْ،
وانْدَسَّ بَيْنَ الغَيْمَتَيْنِ غَزالَةً مَخْفورَةً بِقَميصِ شَهْوَتِها
تَنْسَلُّ في جُنْحِ الوَتَرْ.

(2)

مَحْمومَةً،
تَجري بِيَ الرّغباتُ في عُرْيِ الشَّجَرْ،
مَسْكونَةً بِالذِّئْبِ يَعْوي في أَعاليها،
وَيَغْلِبُهُ الْتِباسُ الفَرْقِ بَيْنَ قَبيلَتَيْنِ غَريبَتَيْنِ
تُسابِقانِ المَوْتَ في أَعْلى أَقاصيها الجِبالِ،
وَتُبْصِرانِ خَريطَةَ القَتْلى وَسُكّانَ القيامَةِ في فَمِهْ،
فَيَشيخُ ذِئْبُ الرَّغْبَةِ الأُوْلى بِأَوْدِيَتي وَأَنْأى في دَمِه.

(3)

مَحْمومَةً،
تَجري بِيَ الرّغباتُ في عُرْيِ الشَّجَرْ،
مَخْفوفَةً بالرّيحِ تَهْتِفُ في جَناحَيْها
وَتَصْعَدُ في مَدارِجِ وَقْتِها، تَقْوى بِها،
لَكِنَّها في غَفْلَةٍ مِنْها تُصارِعُها وَتَهْزِمُها،
كَضِدٍّ شَقَّهُ ضِدٌّ، كَأَنْ يَتَنَكَّرَ المَجْرى لِضِفَّتِهِ،
وَيَحْجُبَ صِنْوَهُ في الضِّفَّةِ الأُخْرى،
لَكَأَنَّ ما بِالرّيحِ إِعْصارٌ بِها،
وَأَنا كَأَنّي
في الضَّحايا الـمُشْتَهى.

(4)

مَحْمومَةً،
تَجري بِيَ الرّغباتُ في عُرْيِ الشَّجَرْ،
مَوْشومَةً بِالنّاي،
يُسْري في دُروبِ السّالِكينَ هَنينَ رِحْلَتِهِمْ لِمُطْلَقِهِمْ،
والنّايُ جُرْحٌ فاضِحٌ،
في هِجْرَةِ الأَحْبابِ تَفْضَحُهُ تَباريحُ الغيابْ،
لا بابَ يَفْتَحُهُ عَلى أَيّامِهِ إلّا الحَنينَ إلى الإيابْ،
بِهِ لَوْعَةٌ، بِهِ لَوْعَةُ التَّجْويفِ تَذْبَحُهُ،
وَيُحْييهِ انْسِرابُ النَّفْخِ مِنْ شَفَةِ الحَياةِ،
وَمِنْ ثُقوبٍ تَمْنَحُ المَعْنى وِشايَتَهُ،
وَالنّايُ في جَسَدي اغْتِرابٌ وَاحْتِرابْ،
جَسَدي حَنينُ الماءِ لِلْمَجْرى،
وَمَجراهُ الحَنينْ،
لا ماءَ في جَسَدي،
المَاءُ يَهْجُرُني وَيُسْعِفُني السّرابْ.



(5)

مَحْمومَةً تَجري بِيَ الرّغباتُ في عُرْيِ الشَّجَرْ،
مَدْسوسَةً،
مَسْكونَةً،
مَحْفوفَةً،
مَوْشومَةً...
تجَرْي بِيَ
الرَّغَبات ■

على ميعاد

شعر: ياسر الششتاوي/ مصر

لي هجرتي
في خافق الأبعادِ
أسقي القصائدَ
من كؤوس الضادِ
في مسلكي
أرتادُ ألفَ قضيّةٍ
أضحتْ لعصف هواجسي كمدادِ
لا للأماني العور
أنْ تقتادَني
أو أنْ تكونَ الثّرثراتُ جيادي
سأهزُّ نخل ترفُّعي
عن حفلةٍ للسوء
أو عن شهوةٍ كجرادِ
يسّاقط العتقُ الشهيّ
كجنةٍ يهفو إليها
جوهرُ الآمادِ
ما كنتُ يوماً
حاضناً غيبويةً
تطهو لعقلي
فلسفات رمادِ
فرسي هو الحلم الذي ينساب
في قلقي
ويمنحني صهيلَ عنادِ
سأعود يوماً
بالّذي أرجو
ولا أخشى صراعي
للدُّجى القوّادِ
لا للنُّكوص
وراء بوح تجمُّدٍ
أو أن يكون الصمتُ لي كالزادِ
إني سأبحث جاهدًا
عن نقطةٍ
أمتاح منها دائمًا ميلادي
ما زلتُ في تلك الحياة مهاجرًا
وخطاي تسبق
خطوة الأحقادِ

ألقي المسارات التي تنمو
على ماء التَّواجد
من سحابٍ شادٍ
هو بلسمي
لو مسَّني يأسٌ
يرى أحلامَه
ستهدّ في أطوادي
يا أيها اليأسُ الجهولُ أنا أنا
ولكم قذفتُكَ
في بطون وهادٍ
لي رحلتي
سأظلُّ فيها باسمًا
لا أنتمي أبدًا لصوتِ سوادِ
عمري أفلْسفه
بكل مضيئةٍ
وأضخُّ فيه مشاعل استشهادي
من ثورة الوجدان
أقطف أنجمي
وأعدُّ أيّامي
لشنّ حصادِ
معنى الوجود يشدُّني
وتساؤلي ينساب في عقلي
وبين فؤادي
وكأنَّني نهرٌ
يشلُّ جفافه
وتفيض أكْوسه بشمس سدادِ
لا أطعن النايات
حين تزورني
أو أن أكون ضحيَّةً لحدادِ
وأغازل الأفكارَ
حيث تواجَدَتْ
بتوقُّدٍ في داخلي كبلادِ
كم أقرأ الأكوان في سيري
على درب الرُّؤى
وأغوص في الآبادِ
وأقول للشكِّ الَّذي ينتابني:
ما زال في جيش اليقين جهادي
جرحي يرنُّ سفوره
في مهجتي
وتوحُّدي مع غايتي كضمادِ
كل العصافير التي في خافقي
يمشي لها قمرٌ يسرُّ سهادي
يصحو معي عمقي
على تغريدها
في نشوةٍ
للحسِّ خير عتادِ
ولدٌ خرافيٌّ أنا
وأقودني في رحلةٍ
تخلو من المعتادِ
قبسٌ يدلُّ توتُّري
لمنابعٍ
أمواهها من سامقٍ وقّادِ
فإذا شربتُ
عرفتُ
أنَّ تمسُّكي بتفتُّحي
دومًا على ميعادِ ■

غيمةٌ لملاكِ البحر

إلى محمد خميس.. أنثر في راحتيك حرير الكلام.

عمر طه مالحي/ الأردن

(1)

مُتَّكِئًا كنتُ على ظِلّي
حينَ مَررتَ بِطيفك
صوتُك يَخْرِقُ غيمَ الحُزنِ
يَتماهى في أنغامِ مَقامِ الرستْ
أَفرحُ
يَعرَقُ قلبي
يركضُ
يشتدُّ النَّبضُ
ويشتدُّ العرقُ
لحظتَها
صِرتُ ضَئيلًا جدًّا
صارَ مَصيري الغَرَقُ
في هذا الحبِّ الفاضحْ.

(2)

كانَ الحُلمُ بطيئًا
كالغيمةِ يدفَعُها طفلٌ جائرْ
وَخَيالي كانَ مليئًا بالجثثِ الخضراء
كنتُ وحيدًا
والغيمةُ تتبعُني
تكبرُ... تكبرُ
يرتفعُ أمامي نبتٌ أخضر
وعيونٌ خضراء
عبثًا حاولتُ أشتِتُها
أتدثّرُ بالنبتِ الأخضر
الغيمةُ صوفٌ أبيض
بِلفائِفِها تخنِقُ سيقانَ الوقت
كنتَ بعيدًا جدًّا

أقربَ من خَشخشةِ القلبِ
ترمي رأسكَ بين يديكَ المائلتين
تنفُثُ آخرَ دفقةِ ماء
تقتربُ كثيرًا
تتكئُ على كَتِفي آخرَ عهدِك

تَمضي الأشياءُ بعيدًا
ثم تَغيبُ سريعًا بين
لفائِفِ صوفٍ أبيض..
وَنُفيقُ معًا والمطرُ الباردُ
يَنْقُرُ وَجهَينا.

(3)

مَن مِنكُم
يُشبهُ في الحسنِ حبيبي؟
مَن مِنكُم
يحرسُ حُلمي
وغِواياتي
يحفظُ شِعري
وحكاياتي
يَتباهى بِصُوري الضوئيّة؟

(4)

مَن مِنكُم
يُشبهُ في الحسنِ حبيبي
يذكُرُني في نَفسِه
يَتفقَّدُ حُزني وَبُكائي
يَتفقَّدُ ظِلّي؟
هل ما زالَ طَويلًا
أم يَتآكلُ في ضوءِ الليلِ
يَتفقَّدُ مَلَلي وَجُنوني
وَتجاعيدَ الخوفِ الماثِلِ
في عَينَيَّ الخضراوَين؟
وَأَقولُ لكُم:
امضوا
امضوا
وَدَعوا لي مَلَكي
سَأُقاسِمُه تُربةَ روحي
وَجَلالَ الخَلْقِ
أُسْلِمُهُ رَعشَةَ قَلبي
وفضاءَ الخَفْقِ
إن رَغِبا
سَأُظَلّلُه الزَّغَبا
وَأُدَلِّلُـهُ
أَحميه من ضَوءِ الليلِ الباهِت
وَمَرايا أعينهِ
امضوا
وَدَعوني أَنثُرْ فَرحةَ حُزني
في كَفَّيه الواسِعتين.

(5)

مَن مِنكُم يشبهُهُ؟
يلتقطُ غبارَ الحلمِ

الغارقِ في عينَيَّ
وهباءَ الغيمِ
الراكدِ في كفَّيَّ
يأسِرُني بلفائفَ حمراءْ
من وردٍ جوريٍّ بائس
يركضُ نحوي
ويوافيني عند الصَّحوِ
امضوا
وَدَعوا لي هذا الملكَ الهائِمَ
يلتهمُ رَحيقي
يسرقُني
يكتبُني
فأنا نقطةُ حبرٍ
وحروفٌ متآكلةٌ
هلْ يُسعِدُكم مَحوي؟

(6)

كانَ أنيقًا
يحمِلُ بين يديهِ غيمةَ
كانونِ الأوّلْ
سوداءَ ومكتنزة
يَلزمُها بضعُ ثوانٍ
حتى تنفجِرَ بكاءً
كان أنيقًا
يسرع في خُطوَتِهِ
حينَ يراني يبتسمُ...
ماذا يرتَسِمُ

حولَ الشفتينِ
أيا قلبي؟
أخجلُ من حزنِك
أخجلُ من دمعكَ
يتراقص في عينيَّ الباهتتين.

(7)

كان البحرُ إناءً مقلوبًا
بينَ يديكَ الواسِعتين
مخلوقاتٌ بائسةٌ هائمةٌ
ترشِف آخرَ حبّةِ ماءٍ
تقطرُ من شَعرِك
كنتُ هناك
أنتَ كذلك

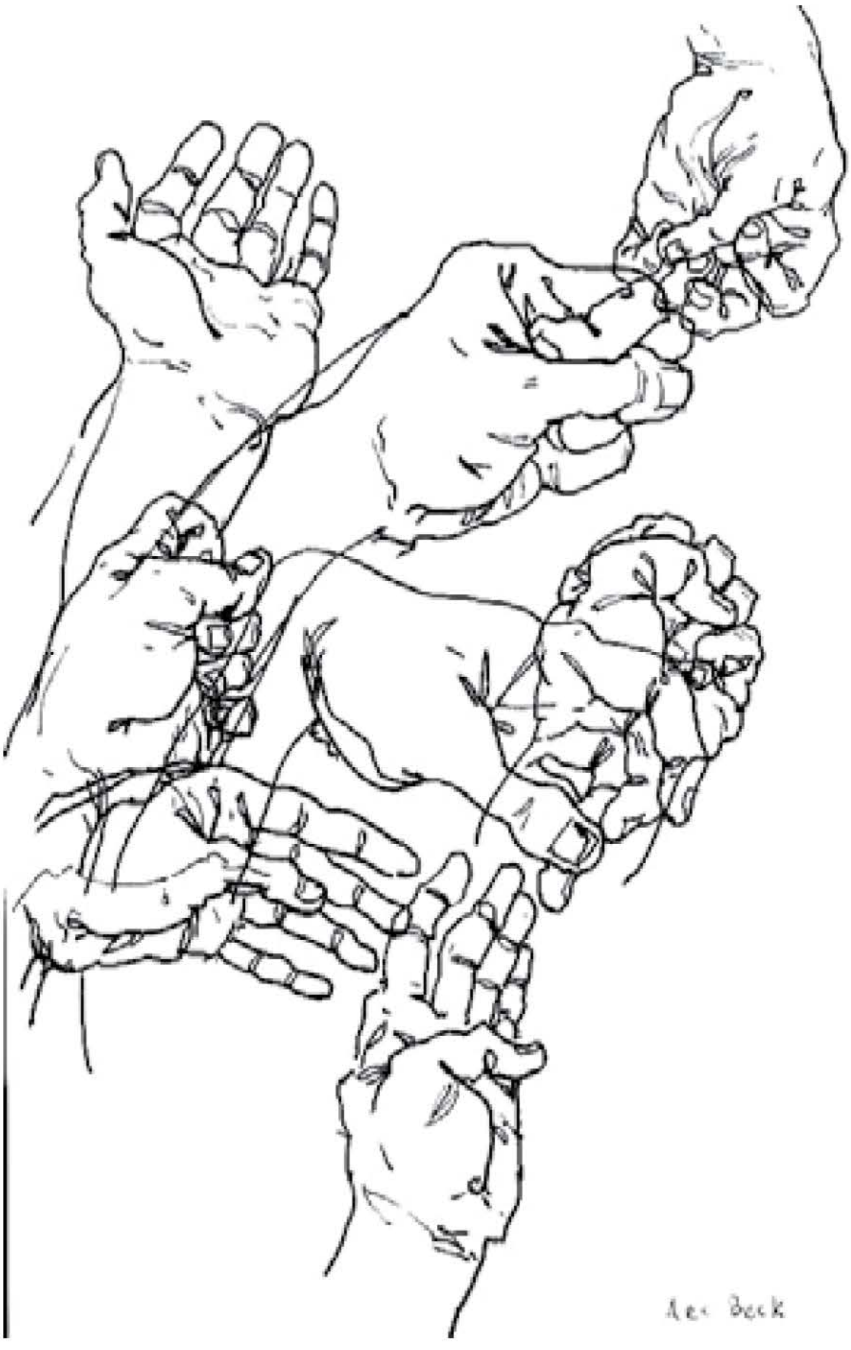


والبحرُ الساحرُ ثالِثُنا
يَتشَهَّى رائحةَ القهوة
يَتخَفَّى في هَسهَسةِ الرَّغوِ
لا يَتعَبُ هذا البحرُ من العَدْوِ
لا يسأَمُ من لعقِ الملحِ العالِقِ بينَ
أصابعِ قدميكَ البارِدَتَين
كنتُ هناك
أنتَ كذلك
وَخِرافُ الموجِ تَجوبُ الماء
وذئابُ البحرِ عُواء
يَتَسلَّلُ عبرَ الماءِ الدافئ
والشاطئُ رَملٌ ذَهَبِيٌّ وَدِماء.

(8)

ظِلّانا
شَبَحان يغوصانِ طَويلًا
في المقعَدْ
الصَّمتُ لسانٌ متهرِئٌ
يسرِقُنا لفضاءٍ أَبعدْ
جَسدانا مُنهمِلانِ على صدرِ البحرِ
بِثِيابٍ كَصَفيحٍ أبيض
ماءٌ ماءٌ يَسْكُبُنا في آنيةٍ فِضِّيّة
نقتربُ كثيرًا
نلتصقُ كثيرًا
وتُهامِسُني
ما ذا تنتظرُ؟
يا هذا القمرُ

نشربُ قهوتَنا
والبحرُ كذلك
والليلُ عُيونٌ تَرقُبُنا
وَتُودّعُنا لِلقاءٍ آخر.. ■



سيّارة مكشوفة في يوم مشمس

قصة: ميسلون هادي/ العراق

ليلى مراد لم يعُد بمقدورها أن تضحك. ونجيب الريحاني لا يمكنه طوي رجليه، وهذا الذي يقود السيارة لم يعُد هذا الذي يقود السيارة.. وحتى لو نُكّست الأعلام إلى منتصف السارية حدادًا على الملك، فإنَّ الملك قد تحوَّل إلى تراب.

حرّاس نقاط التَّفتيش عملهم خطير جدًّا، حيث يُقتل حارس واحد على الأقلّ كلّ شهر.. وعندما خرجتُ من البيت باتِّجاه الشارع الرَّئيس كنتُ أنوي الذهاب إلى عيادة طبيب الأسنان من أجل حشوة جذر. مررتُ بكلّ الأرصفة التي تحوّلت إلى كراجات وأسواق وأكشاك، ورأيتُ حرّاس نقاط التَّفتيش يؤدّون الحركات نفسها، ويحرسون أرواح الناس باستعمال معدّات رديئة تتطلّب تحريك أقدامهم عند استخدامها.. قبل أن أصل الشارع الرَّئيس مرَّ أحمد مظهر بسيّارة مكشوفة تحت الشمس مع سعاد حسني، ثم دخَلَتْ امرأة ظلّها طويل جدًّا إلى السوبر ماركت، وخرجَتْ منه بكيس من رقائق البطاطا مع علبة عصير برتقال.

الصبّاغ بدأ بطلاء سياج روضة زينة الحياة باللّون الأبيض.. وبائع المواد الإنشائيّة كان يقف على الكرسي لتعليق لوحة قرآنيّة في واجهة المحلّ الجديد. أمّا مصلِّح المدافئ النفطيّة، فيمسح صوبّة حمراء اللون بخرقة متَّسخة من قماش البازة. كان يقوم بعمله تحيط به الأدوات التي يفكّها ثم يركّبها، وهي مكوّمة بعضها فوق بعض بحيث يصعب معرفة جديدها مِن المستعمل.

قرب محلّ بائع الخضار والمواد الغذائيّة، كانت النسوة يتكوَّمن فوق السِّلال والصَّناديق، يعزلن الفواكه والثمار الجيدة عن التالفة التي قلّبتها الأصابع حتى تجعَّدَت وأصابها الذُّبول.. بعضهنّ يمضي إلى الرُّفوف، ويكدِّسن الحلوى والأطعمة في الأكياس، أو يتفرَّجن على ما يوجد في الثلّاجات من منتجات العالم.

كان البائع يردِّد أسعار الشاي والأرزّ والمعلّبات

والخوخ والأجاص والكمّثرى والموز والبرتقال والسبانخ والباذنجان، ومن هذا المحلّ خرجت المرأة ذات الظلّ الطويل إلى محلّ الرَّياحين الذي يبيع التَّوابل والبقوليّات.. صوتها لم يكن عاليًا، ومع ذلك سمعتُها تسأل عن أسعار العدس والماش والبهارات السَّبعة. أخيرًا وصلتُ باب صيدليّة الشفاء، وسلّمتُ على رجل وامرأة خرجا يحملان الأدوية والعلاجات. شعرتُ بأنَّ المرأة الطويلة ظلّت ملتفتة لي، حتى بعد أن دخلَتْ محلّ التقدُّم لبيع أثاث البيت وخزانات المطبخ وغرف النوم، وكان يقع في الطابق الأرضي المضاء تحت الطابق الأوّل لطبيب الاسنان. ودون الحاجة لسبب من الأسباب صعدَت معي



القطة الملحاء لطابق الطبيب فوق سلالم العمارة المثلمة.

بعد ثلاث ساعات توقَّف البثّ الإذاعي في محلّ التقدُّم للأثاث، والقطة أصبحت واقفة في باب العمارة، ثم اختفت بعد قليل.. كنتُ قد أجريتُ بانورما لأسناني، وطلب مني الطبيب أن انتظر دقائق قليلة ريثما يفعل البنج مفعوله قبل أن يحشر مبضعه داخل حفرة في أسناني.. "يا لطيف.. يا لطيف."، تحرَّك بعيدًا عني لعجن حشوته، فتمدَّدتُ على أريكة الشاطئ، وتفرَّجتُ على جزء من "غزل البنات"، وهو آخر أفلام نجيب الريحاني الذي توفي قبل عرض الفيلم.

عندما خرجتُ من العيادة، وانعطفتُ من الشارع العام باتِّجاه الشارع الفرعي.. وجدتُ الشمس قد غابت، والحراس المهدَّدين بالاعتداء يوميًّا، قد تغيّروا، ورأيتُ الصبّاغ يستوقف سيارة نفرات فارغة من الركاب، وبائع المواد الإنشائيّة يجلس مرتاحًا على الكرسي. وصاحب السوبر ماركت يعود إلى بيته ماشيًا بحذاء السياج الأبيض لروضة زينة الحياة. يركل بقدميه ما يشاء من قناني الماء الفارغة وعلب الـ"بيبسي" المدهوسة.

البقّال قد غطّى سلال الفواكه التي أفرغتها النسوة من محتوياتها.. ومصلّح المدافئ النفطيّة قد أغلق المحلّ وذهب يقضي المساء في قهوة قريبة تدلّت من واجهتها بعض الطبول. الشارع أصبح باردًا ومظلمًا.. ولم يعُد يوجد فيه سوى سيّارة مكشوفة يجلس فيها أنور وجدي وليلى مراد ومن خلفهما نجيب الريحاني ■

خطيئة

قصة: بيان أسعد مصطفى/ الأردن

كُنْتُ أصعد السَّلالم، مرتبكًا كأنَّ أحدًا خلفي يحمل المسدَّس عنّي، كنتُ أُشبه لصًّا بظلٍّ خفيفٍ جدًّا إلى درجة أنَّ مَن سيتبعني سيمسك بي برمشة عين، رمشة عين! تذكَّرتُ كيف رَمَشَت مغلقة عينًا واحدة، أتذكَّر أنَّ عينها الأخرى قد تأثَّرت بجلطة دماغيّة، كان ذلك بعد أن قلتُ لها كلّ شيء... كلّ شيء.

كنتُ أرتجفُ، حتى ثيابي ترتجف، لا... هذه ليست المرَّة الأولى التي أحمل فيها مسدَّسا، لقد كنتُ شرطيًّا، كنتُ شجاعًا جدًّا، لا أخاف من أحد، كانت قبضتي على المسدَّس ثابتة، عيني تنظر في مسار مستقيم، حين أجلس على ساق واحدة أكون على أهبة أيّ شيء، وحين أطلق طلقة المسدَّس تكون موجّهة إلى الهدف تمامًا، لا يوجد احتمال أن تنحو ولو قليلًا عن الهدف، ولو قلتم إنَّني لستُ من أصدقاء الظلام، فهذا ليس صحيحًا على الإطلاق، أذكُرُ أنه كانت لديّ سيارة وأنا طفل، تتحرّك عبْر جهاز التحكُّم، وقد سهرتُ حينها على ضوء الشّمعة حتى أصلحتُها، من حينها عندما أرغب بشيء أجلس وحدي في الظلام، أو حتى على ضوء خفيف، وأفكر في كلِّ شيء حولي، حتى في الأشياء الجميلة، وقد تكرَّر قدوم أمي على غرفتي وأنا مطفئ الضوء وممعن بشيء ما، كما قلتُ لكم؛ الظلام ليس مخيفًا بالنِّسبة لي، كما إنَّني الآن رجل يُعتمد عليه، لا يخشى شيئًا، هذا ما أراده أبي بالضّبط وما درّبني عليه منذ الطفولة.

كانت حرارة الجوّ هائلة، ظهري يتصبَّب عرقًا

ويسيل عرق جبيني على عينيّ فلا أرى شيئًا، كلّما صعدتُ أومأ وجهها أمامي، وجهها القديم بابتسامتها الرّائقة التي تضيء كل المكان، عيناها اللّتان لم أفهمهما حتى آخر لحظة، بحزنهما الغامض، هناك شيء فيهما لم أفهمه، كأنَّهما كانتا تريدان أن تقولا شيئًا ما يشبه: أنقذني!

قدمتُ إلى غرفتها، كانت باردةً جدًا، كلّ شيء فيها مرتَّب بطريقة مخيفة، لا شيء متحرّك أو منزاح قليلًا عن مكانه، نظافة المكان شديدة، كانت غرفة نهائيّة إنْ صحَّ التَّعبير. لقد كان الوقت مناسبًا جدًا لأقول لها ذلك.

كنتُ كلَّما نظرتُ إليها وتحدَّثْتُ عن شيء عام -إذْ كان موضوعًا لذيذًا ومحفِّزًا في الغالب- تراجعتُ وأطبقتُ الكلام كأن لا شيء يدور في دماغي، كأنّ دماغي قد فُرِّغ بممسحة بيضاء ثم رُميَت، كأن لم تعُد لديّ كلمات بعد آخر حوار قد تمّ، إذْ -في الغالب- يكون مع أحد أصدقائي في العمل عن رحلة أسبوعيّة ضروريّة للخروج من جوّ العمل المقيت. لقد كانت تعلم ذلك، لذلك عادةً ما تكون مواضيعها معي غير ذلك، فمثلًا تحدِّثني عن محبَّتها لزراعة شجرة ورد غير مألوفة في الحديقة الخلفيّة... أو عن حوار جارتنا العصبيّة المضحك مع ابنها، أشياء مثل هذه، وكان يعجبني ذلك.

كان الوقتُ مناسبًا، خاصّة عندما لم أرَها، ففي العادة تستقبلني عندما أصِل، لم أدرك أنَّ غيابها إشارة، أنَّ عليّ أن أتبعها، أبحث عنها، أجدها، أيّ شيء غير أنْ أقولَ لها ما تراكم على لساني طوال السنوات الماضية معها، السنوات الجميلة بحقّ التي دائمًا ما كنتُ أنتظرها. لقد انفَلَتَ لساني وحقَّق ما أراده قلبي، إنّ الحُبَّ لطالما كان وشيكًا... أعرف ذلك...

بعد أن رأيتُها على تلك الحال عرفتُ بالضَّبط ما عليّ فعله. وقع المسدَّس من يدي، وأحدث ضجيجًا هائلًا، أربكني وارتجَفَت ساقاي كثيرًا، حتى ما عدتُ أحسُّ بالأرض، وما عدتُ أريدُ شيئًا غير ألّا يسمع أحد من أصحاب العمارة الصّوت الذي وقع، غير أنَّ صوت عقلي كان مرتفعًا أكثر، وصوتي كذلك، عندما أخبرتُها بالأمر، حتى إنَّني قد انزعجتُ منه أيضًا، التقطتُه بسرعة، كان عليّ أن أصعد الدَّرجة الأخيرة، كنتُ أنظر إلى قدميّ، كنتُ أحسُّ بثقل كبير، كأنَّني تكثَّفتُ أكثر على حيِّز قليل، لقد أحسستُ بي كلّي أكثر من أيّ وقت مضى، لقد أحسستُ أنَّ الدَّرَج خفيفٌ وسيسقط بي، ثم سأهوي قربها وأراها تتألّم، وتكرهني في الآن نفسه.

استجمعتُ قواي وأخذتُ أطوَل نَفَس ممكن، ثم رفعتُ قدمي، فوصلتُ، فتحتُ باب السَّطح على عتمة كبيرة قد لا أرى منها أضواء غرف البنايات المجاورة المبعثرة. بجسدي البارد، الذي يتساقط عرقًا، بعينيّ المشوّشتين، ويدي التي تشدّ على المسدَّس، وثيابي غير المهمّة، وصلتُ إلى المهمّة الأكثر سريّة، التي ستُنهي حماقتي للأبد، كنتُ سأوجِّه المسدَّس إلى رأسي، ما إن رأيتُني (جميعي) بوضوح تام، في مرآة قد ظهرت أمامي مباشرة، لا أعرف مَن وَضَعَها، فصرختُ صرخةً مدوّية ■

مطعونٌ بالنَّدم

نص: عماد مدانات/ الأردن

كُلُّ شيء يذكِّرني بكِ
هروبكِ الدائم كغيمة صيف
صوتكِ الخارج من حنجرة الانكفاء
خطواتكِ الممعنة في العدم
إصغاؤكِ للشِّعر ببلادة عابر سبيل
لسعة البرد المباغتة لجسد الحمام
الشَّجرة العارية على باب الدار كالفضيحة هناك
التأمُّل المعتاد
حيث يفيض من أسفل جمجمتي خريفٌ طويلٌ
يمعن في الحكمة والارتباك
مخيّلتي الرّديئة في تفسير موسيقى الكائنات
الرجل الواقف كالمعدة الممتلئة في لافتة وحيدة
ضجيج الأغنية البدائيّة عند بائع الخضار
وهم النُّهوض في الصباح لاقتناص فكرة ساخنة
عزلة الملابس المرخيّة على الحبال
الشمس الباردة كحبّة برتقال في لوحة
الشارع المائل أسفل الحارة كأنه ينوي السُّقوط
الشبابيك المطفأة كشموع العجائز في المساءات
الستائر المراوغة كربطات العنق
السيدات اللواتي اقترفن حرفة التأمُّل نكايةً
بالضَّجر، والخجل القديم
أحوال الناس في مدوّنة الخَرس
المطر الذي لم يملأ حفنة منذ الفجر
الموسيقى الهجينة
المناديل المعطّرة بالبكاء
إشارات المرور الواقفة كرماح "دونكيشوت"
القصيدة الفارغة من وسائد الاحتفاء برائحة
الكستناء
القنينة المرميّة تحت أقدام العابرين كورقة
يانصيب خاسرة، كأنَّما لم تكن قبل ليلة واحدة،
خمرة معتّقة في مزاج
ملامح "توفيق الدقن" التي سرق صفاتها صديقي
"يحيى" منذ خمسين عامًا
مريم الجميلة وهي تقف كوردة بيضاء في حقل

مريض
الزنّار الذهبي على خصر الصبيّة في الجوار
كأنّما يجمع حقلًا من الفتنة والمواعيد!
تحرُّش شاعر بشيطان كسول كي تكتمل القصيدة
بعد منتصف الليل
جدار مهدوم فضح ساق الياسمينة تحت الشبّاك
صفعة غامضة تُعيد موسمًا من البروق
تسويق الخرافة في نصٍّ غريب
موّال مغترب يجرح الصَّمت في منتصف الليل
وارتخاء شفتي بأسى وأنا أردِّد موسيقى الكلمات
بإيقاع الشُّرود
فأذوب في حنينٍ غامضٍ، يطرح جثتي على مائدة
من الحسرة والتذكُّر
وأنا أبكي كشجرة نازفة.
سيدتي
خليطٌ من المعنى الكثيف بالرَّماد والاغتراب
يجتاحني، حين تهرع الذاكرة محمّلة بالوجوه
ولا بقعة ضوء...
حتى وجه الأرملة الوحيدة التي أراها كل صباح
تمسك بيد حفيدها، في انتظار الحافلة الصغيرة،
وتشير له بالوداع دون أن يراها من خلف الزجاج،
يذكِّرني بكِ
كلاكما يتقن إخفاء الهزائم في السرّ، ويحتال على
الذاكرة بوقار!

(2)

كلُّ ما أريدُهُ سريرًا من تراب يفترشني
يصلح لتقلُّبات مزاجي المُرّ، وسادة تمتصّ
الفائض من أحلامي،
وقط خائب يمسّد على كتفي آخر النهار، يموء
كلّما طارت من صدري عصفورة حالمة
سرير من خرائب متسوّل ضرير
يجرّني من كعب قدمي كلّما هممتُ بالفرار،
يصعقني بجثث الغرقى كلّما دنوتُ من الأحلام
أو راودتني فكرة العبث بإحصاء عدد الفراشات
فوق الياسمين
وحين أعود يجلدني بخيوط العناكب حتى تتخدَّر
جبهتي، فأطلب الصّفح بكامل هيبتي، وأتساقط
كالأكاذيب في زوايا المنام.
هذا أنا
لا أطلب الكثير كعشبة في التلال
فقط أريد موسيقى تطرد من شراييني كسل
العناصر، وديوان شعر يحفِّر في دماغي جداول
من السَّفر تحملني فلا أعود
وحفلة رخيصة أقيمها بصخب مع شاعر عرفته
قبل قليل، لكنه يأخذني برأفة من أصابع يدي
لنمتطي سطح الكلام.

(3)

هكذا يمرُّ كلُّ شيء،
الأحوال هاربة كالخوف إلى صدى بعيد
الخراب يضع وسادته برفق فوق المقابر،
لكن الجثث عصبيّة المزاج، تنفض الوسائد وتنام
على بطونها تاركة للعالم مؤخرات مالحة

القطط الميتة تبدِّل أحوالها بين ساعة وأخرى
فتصير ذئاباً، قبل أن تنزع شمس الظهيرة أنيابها
من مشيمة العالم. وتعيث فسادًا بأروقة القصائد
والحكايات، والحانات المضاءة بالذكريات
عندئذ يطفح الكسل في العينين،
وتصطفّ العذارى بحنكة الفرسان
لتفاوض الخلاء على عريه
سأترك المسيرة حُرّة، لأدير ظهري لها كرجل يهزُّ
كتفه هازئًا على الدَّوام
كأصمّ يقضم المشهد بشفتيه
ثم أمضي باتِّجاه ولد متَّسخ الأصابع والقدمين
تحت جدار، يُقال إنَّهُ وقع من قافلة قادمة
من الشرق وبقي هناك، يعرف الدنيا وأحوال
الكائنات، وأسرار النساء، لأنَّ بين يديه مناديلَ
من بلاد السِّند، وأساورَ تجلب الحظ بعد عمر
طويل، وصمْتًا غير مريب يتمدَّد كغيمة على
جبهته لا يثير أحدًا، أفاوضه بتحايل ذئب على
ابتسامته المدهشة، وليأخذ مني ما يشاء!
لكنه يغافلني ويهرب إلى منحدر
ولا يلتفت
تاركًا ظلال أصابعه فوق التراب
حينها
أتذكَّر أنَّني أمتلك خيبات متقدِّمة في العمر،
خَلَعَت أسنانها في المساء وألقَتْها في مجاري النَّهر
من زمن طويل
تواظب على شرب اليانسون، والنوم بعد
العشاء، وإلغاء الدَّهشة من المواسم والأسماء
والحيوات، خشية أن تصحو فتجد أحد شرايين
قلبكَ ملتفًّا حول رقبتكَ كخطيئة مزمنة، أو تسير
أيامًا ولا تجد أثرًا لخطواتك على الطريق، كما
لو أنكَ فتحتَ الجريدة من وسطها ورأيتَ جثتكَ
عارية في حاوية من الخشب المحروق
خائفًا أن ترتعش شفاهك، ويطاردكَ قابضو
الأرواح كالغبار، فيما العالم يقتلع آذانه ويعلّقها
كمصائد الذباب!
كم مرَّ عليكَ من وقت وأنتَ تتأمَّل لون الماء،
فتطفو على السطح أحزان السَّفر، وأسرار الناس
والظمأ القديم
كم مرَّ عليكَ من وقت
وأنتَ تتأمَّل المشهد غائبًا عن الزَّمن كقميصٍ
منسيّ
ترسم وردًا على أسوار المقابر
فيدلّكَ الميتون على بوّابة الخروج في الوقت
المناسب
لأنكَ بلا أكفان تستر فضائحك
بلا أحلام تدلّكَ على الطريق،
بلا عظام تعيد سيرتكَ في أوّل المشي، وفي وداع
الطيبين من حولك
ولم تنتبه إلى النهايات!
ويحدُث أنْ تجدَ الذئب الذي رسمته على الورقة
ينتظركَ في الصباح فارداً أسنانه على المائدة
فتتذكَّر آخر مَن رأيتَ، مِن الأحياء!
حينئذ
نحتاج إلى أوعية دافئة تخبِّئ فيها ندم اللَّحظة
وأن نغتسل في تراب ليس من دم أو ورماد
أن تجتاحكَ حمّى الحنين إلى شيء قديم وتوسعه

ركلًا في أوَّل إجازة للنسيان
أن تتمدَّد الحسرة في عينيكَ كحصيرة أرملة
حيث المخاوف مربوطة على صدركَ كجرس بلا
نغم

كزوّادة راعٍ موغلٍ في كهوف الشمال
ثم تمضي كالمعتاد تائهًا كغيم الصَّباح ■



السّاذجة

قصة: أنطون تشيخوف*

ترجمها عن الإنجليزية: حسام حسني بدار/ الأردن

قَبْلَ أيام قليلة طلبتُ من مربية أطفالي "يوليا فاسيلفنا" أنْ تُوافيني إلى مكتبي لتسوية حسابها عن عملها الذي قامتْ به خلال الفترة الماضية.

طلبتُ منها الجلوس، وقلتُ لها: "استدعيتكِ إلى هنا لتسوية حسابِك. فعلى الرّغم من أنكِ لم تطلبي مني ذلك، إلّا أنكِ بالتاكيد بحاجة لبعض النقود"، ثم أردفتُ قائلًا: "لقد اتّفقنا على أنْ أدفع لكِ ثلاثين روبلًا(1) بالشهر، أليس كذلك؟".

"بل أربعين"، أجابَتْ باستحياء.

- لا، بل ثلاثين فقط. كلّ شيء مدوَّن هنا. أنا في العادة أدفع للمربِّيات ثلاثين روبلًا بالشهر. والآن لنرى. لقد عملتِ لدينا لمدَّة شهرين.

"وخمسة أيام"، قالت مصحِّحة.

"بل شهرين، كما هو مبيّن عندي"، قلتُ بإصرار.

- لا بأس يا سيدي!

- فيكون مستحقًّا لكِ ستين روبلًا. نخصم من هذا المبلغ أيام الآحاد التسعة التي لم تدرِّسي فيها "كوليا" شيئًا، بل كنتِ تكتفين بالخروج به للتنزُّه. كما أنّ هناك ثلاث إجازات...

لم تُعقّبْ المربية المسكينة على كلامي ولو بكلمة واحدة... بل اكتفتْ بالنَّظر إلى حاشية فستانها بانكسار، فيما عَلَتْ وجنتيها حُمْرة شديدة تنمّ عن غضب مكبوت.

واستطردتُ بصلابة: "نعم، ثلاث إجازات! نخصمُ إذنْ اثني عشر روبلًا... كما وأنّ "كوليا" مرض لمدة أربعة أيام لم يتلقّ أثناءها أيّ دروس، وكنتِ مشغولة بـِ"فانيا" فقط".

وتابعتُ مُتعنِّتًا: "وهناك أيضًا ثلاثة أيام عانيتِ فيها من آلامٍ شديدة في أسنانِك... أعفتكِ زوجتي خلالها من العمل. إذنْ، اثنا عشر وسبعة...

يساوي تسعة عشر.. نطرحُ ذلك من مبلغ الستين.. فيتبقّى لكِ واحد وأربعون روبلًا... أليس كذلك؟".

احمرَّتْ عيْن (يوليا) اليسرى، وارتجف ذقنها، وأخذتْ تسعل بعصبيّة، ومسحتْ أنفها... إلّا أنَّها لم تنبسْ ببنتِ شفة.

- وفي ليلة رأس السنة كسرتِ -وفقًا لملاحظاتي- كوب شاي وطبقه. لنخصم عوضًا عن ذلك روبلين إضافيَّين... مع أنه يساوي أكثر من ذلك بكثير، فهو إرثٌ عائليّ. ولكن لايهم... فهو ليس أوّل الخسائر، ولن يكون آخرها. وهناك أمر آخر، فقد تسلّق "كوليا" -عندما غفلت عيناكِ عنه- شجرة وتمزّق معطفه. يُخصم إذنْ عشرة روبلات أخرى. ونتيجة لإهمالك كذلك سرَقَتْ الخادمة حذاءً يخصّ "فانيا". لقد كان الأحرى بكِ أنْ تنتبهي إلى كلّ ما يدور من حولك، فأنتِ تتقاضين راتبًا جيدًا لذلك. وهذا يعني خصْم خمسة روبلات أخرى. وفي العاشر من يناير أخذتِ منّي عشرة روبلات و...

"لم يحدثْ ذلك مطلقًا!"، هَمَسَتْ "يوليا فاسيلفنا".

- لكنه مدوّنٌ هنا!!

- حسنًا! لعلّ الأمر كذلك.

- فإذا ما اقتطعنا سبعة وعشرين من أصل واحد وأربعين... يستحقّ لكِ أربعة عشر روبلًا بالتَّمام والكمال.

اغرورقتْ عيناها بالدُّموع، وقالتْ وهي تغصُّ بالبكاء: "لم آخذ طيلة عملي عندكم نقودًا سوى مرَّة واحدة، وكان ذلك عندما اقترضتُ من زوجتكَ ثلاثة روبلات".

- لقد غفلتْ ذاكرتي عن ذلك المبلغ. إذنْ يتبقّى لكِ أحد عشر روبلًا.

التقَطَت المربية المغلوب على أمرها الروبلات القليلة بأصابع مرتجفة ووضعتها في جيبها، وقالتْ بصوت خافت: "شكرًا".

قفزتُ من مقعدي، وذرعتُ الغرفة جيئةً وذهابًا، وقلتُ بغضب: "لماذا تشكرينني؟!".

- لراتبي الذي دفعته لي.

- ولكنَّكِ تعرفين حقّ المعرفة بأنَّني قد غششتكِ وأكلتُ مالكِ، ومع ذلك تشكرينني!!

"يا إلهي! أيُعقل أنْ يكون هناك أناس بهذا الظلم والجوْر، وأن يكون أناس بمثل ضعفك واستكانتكِ!!"، وتابعتُ بأسى: "يا ابنتي، لقد افتعلتُ هذه التمثيليّة بقصد أنْ ألقّنكِ درسًا بكيفيّة التمسُّك بحقوقك. وإليكِ الآنْ بهذا المظروف الذي يحوي ثمانين روبلًا التي هي مستحقّاتك الحقيقيّة".

لم تأبه المربية بما قلتهُ عن الظلم والجوْر، وتناوَلَت المظروف، وخرَجَتْ وهي لا تلوي على شيء... ■

* أنطون تشيخوف (1860-1904): كاتب مسرحيّ ومؤلف قصصيّ روسيّ شهير. وهذه القصة مأخوذة من الموقع الإلكتروني:
https://albalearning.com/

(1) الروبل: الوحدة الأساسيّة لعملة روسيا.

نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربيّة

العرب والديمقراطيّة.. أين الخلل؟/
عبد الله الطوالبة

الفِكْرَةُ المركزيّة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي أنَّ الديمقراطيّة فلسفة مركّبة من قِيَم الحريّة والعدل والمساواة وتداول السلطة واحترام التعدديّة.

ويعاين المؤلف الأسباب السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي تضافرت لإشعال فتيل الحراكات الشعبيّة في دول الربيع العربي، وطبيعة هذه الحراكات: أثورات هي أم انتفاضات شعبيّة؟ ومن ثم يدرس تجربة الإسلاميّين في الحكم في كل من تونس ومصر.

ويرى الكاتب أنَّ الهروب من استبداد الأنظمة السياسيّة أدى إلى صعود الإسلام السياسي، وهذا يعني -وفقه- تجذُّر الاستبداد في البيئة العربيّة، كما يعني عدم توافر الشروط الثقافيّة للديمقراطيّة بعد. ولهذا ينزع إلى بحث جذور الاستبداد في ثقافتنا، وفي مرجعيّاتنا التأسيسيّة، ويركّز على دوْر القاع الثقافي الاجتماعي في إنتاج

الاستبداد: السلطويّة الثقافيّة والسلطويّة السياسيّة. ويبحث أيضًا في تمحور العقل العربي حول النص الديني وتكريس الإطلاقيّة والإقصائيّة، ما أنتج استثمار الدين في السياسة، لتمكين السلطات الحاكمة من السيطرة على المحكومين.

ويشير الكاتب إلى أنّ الحياة السياسيّة العربيّة لم تعرف في الماضي الصيغ التعاقديّة للحكم، ولم تعرفها دولة الحاضر العربيّة؛ فالنظم العربيّة القائمة، إمّا ملكيّة جاءت بالتوريث، أو امتداد لأنظمة الانقلابات العسكريّة التي شهدتها



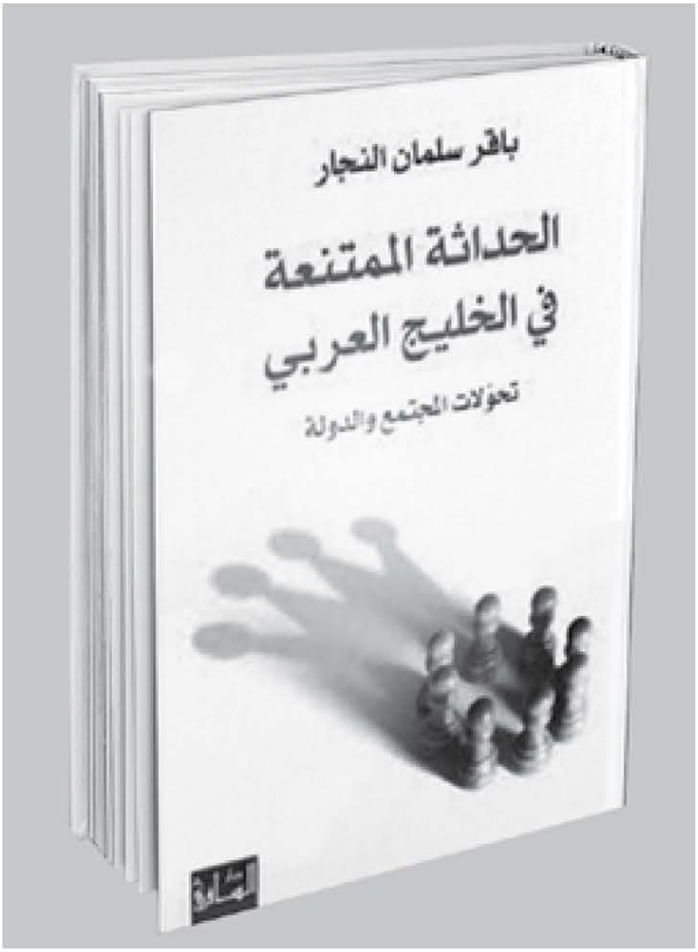
دول عربيّة عدّة، خلال ما يعرف بمرحلة التحرُّر الوطني، بعد الحرب العالميّة الثانية، حتى نهاية ستينيّات القرن الماضي. ويقارن الكاتب بين الأنظمة الملكيّة والجمهوريّة في الاستجابة لمعطيات الربيع العربي.

المحداثة الممتنعة في الخليج/
باقر سلمان النجار

يقول المؤلّف في مقدّمة كتابه: "إنّ بعض السياسات والتنظيمات والتشكيلات (في دول الخليج)، تبدو في هياكلها الداخليّة، ولربّما في بعض آليات عملها الداخليّة أو إنجازاتها منتسبةٌ إلى عالم النُّظم الحديثة؛ لكنها تخضع في منتوجها الرّمزي لسياقات ثقافيّة ينتسب بعضها إلى مرحلة ما قبل الدولة أو قبل المجتمع الحديث، حيث السلطة في هذه المؤسسات تبقى "أحادية" النزعة.

ويرى أنّ قدرة بعض الأطراف الخليجيّة على إرباك التحوُّلات التي كان يمكن أن يقودها حراك "الربيع العربي" في المنطقة قادت إلى قدرٍ متنامٍ من الفوضى، وأنّ الدولة والمجتمع في علاقة متماهية ولا يمثّلان كينونتين منفصلتين عن بعضهما بعضًا، وإنّما تعبّر عن حصص الجماعات والأفراد في مركّب القوّة القائم.

ويتوقّف المؤلّف عند أبرز خصائص الدولة في الخليج، والتي سمّاها "الهندسة الاجتماعية" بفعل "المال النفطي" الذي أعطى تلك الدول



قوّة في إعادة تشكيل نسيجها الاجتماعي الداخلي: حَضَر مقابل بدو وريف، وسنّة مقابل شيعة، وعرب مقابل هولة أو عجم، وليبراليين مقابل إسلاميين، ومواطنين مقابل أجانب أو وافدين... بل إنه ساعدها أيضًا على إدارة المنافسة والصراع في ما بينها!

ويعالج المؤلّف مسألة تشكُّل الطبقات في دول الخليج، وتأثير عوامل النفط والدين والقبيلة والعرق فيها.

ويناقش الكاتب وضع المرأة الخليجيّة في ضوء تحوُّلات القرن الحادي والعشرين، على الصُّعُد الاجتماعيّة والسياسيّة، مثل انخراطها في سوق العمل وأدائها لأدوار سياسيّة، والتحديات التي واجهتها من قِبل فئات دينيّة وسياسيّة واجتماعيّة مختلفة.

ثم ينعطف نحو "مأزق التعليم الجامعي في الخليج"، فيرى أنه خسر رهان التنمية الاقتصاديّة؛ ورهان التنمية البشريّة/ الإنسانيّة، التي تنقلهم من واقعهم الاقتصادي/ الاجتماعي/ الثقافي/ السياسي، الذي في أقلّه قد يوصف بعبارات الفشل والتخلّف، إلى واقع إنساني أفضل وأرحب.

ويرى المؤلف أنَّ التحدي الأساسي يتمثل في قدرة أنظمة دول الخليج السياسيّة على التعايش والتأقلم مع المتغيرات الدوليّة، والأخرى المتعلقة بوسائط الاتصال وتوظيفاتها المحليّة والدوليّة؛ فدون تحقيق شرط الديمقراطيّة والمشاركة السياسيّة، وتعزيز السيادة لدولة القانون وتأكيد المواطنة الواحدة بلا رتب أو تراتب، ستبقى الإنجازات البشريّة لدول مجلس التعاون الخليجي منقوصة التحقُّق.

وتحت عنوان (الهوية والجماعة)، الذي وضعه المؤلّف للباب السادس، تم بحث موضوعات عدة ترتبط بالهويات المتصارعة وحقوق المواطنة في دول مجلس التعاون الخليجي، وخصوصًا موقع الأقليات والإثنيات التي تعيش في تلك الدول، في إطار الصراع بين الهويات وحق المواطنة.

ولهذا فإنّ استخدام التاريخ ووسائط التواصل الحديثة، والمنابر الدينيّة، يعزّز حالات التوتر بين الأطراف المختلفة في المجتمع. وهكذا الحال بالنسبة لتوظيف (السلطة) للّغة في وصف الآخر، أو بالأحرى في رميه بأوصاف ومسمّيات مستجلبة من التاريخ، كالروافض والصفويين والنواصب والفرس والمجوس؛ فهذه الأوصاف التي يُعاد إنتاجها في إطار صراع الهويات، أو بالأحرى المصالح، الأمر الذي يُسهم في خلق "سياج اجتماعي" يؤسس لحالة الخوف من الآخر، ولتوسيع الفجوة مع المواطنين من أتباع المذاهب الأخرى، مثل الشيعة.

وحول أوضاع الإثنيّات والأقليّات في المجتمعات الخليجيّة، يدعو المؤلّف إلى تطبيق المساواة في الحقوق السياسيّة والمدنيّة لكلّ المواطنين في دول الخليج، باختلافاتهم الإثنيّة والعرقيّة والقبليّة، في النصوص والممارسة معًا. وهو يقدّم معطيات رئيسة في هذا السياق حول شيعة الخليج، بمختلف تفرّعاتهم وانتماءاتهم، والجماعات الإثنيّة التي لديها علاقات بدول الجوار المباشر، كبلاد فارس والهند، والأقليّات الأخرى، بصفتها المذهبيّة أو الإثنيّة، والتي يشكّل ثباتها ونموّها في دول الخليج منذ عقود مديدة تحديًا ثقافيًا وسياسيًا واجتماعيًا يجب مواجهته بأساليب علميّة وحضاريّة، بعيدًا عن التوظيف السياسي والنفعي لهذه السلطة أو تلك من حكومات دول الخليج.

ثقافة عالميّة

الجهاد والموت/
أوليفييه روا

يسعى الباحث إلى فهم هذه الظاهرة وتفسيرها استنادًا إلى فكرة الانتحار، المتمثلة بالعمليات "الجهاديّة" المزعومة. وتختص هذه الدراسة بالمجتمعات الأوروبيّة وبشكل خاص "المقاتلين الجهاديّين" الفرنسيّين والبلجيكيّين الذين يشكّلون العدد الأكبر من الجهاديّين الغربيّين.

يقول "روا" إنّ التطرّف الديني هو المرحلة الأولى للتطرّف السياسي. فالجهاديون لا يقدمون على العنف بعد التأمل في النصوص، فهم لا يصبحون متطرفين لأنهم أساؤوا قراءة النصوص، بل لأنهم اختاروا أن يكونوا متطرفين، فما يعمل هنا هو التديّن وليس الدين، فالمتطرفون الغربيون المنتمون إلى التنظيم لا يعمدون إلى الشروح



المطوّلة. وصفحاتهم الالكترونيّة ونصوصهم أكثر تركيزًا على العمل منها على الدين.

يُرجع الإرهابيون دوافعهم للقيام بأعمالهم الإرهابيّة إلى الانتقام من الغرب بسبب الفظاعات التي ارتكبتها الدول الغربيّة ضد المسلمين، حيث يلعب الجهادي دوْر البطل المنتقم، إضافة إلى دافع الموت المودي إلى الجنّة واستقبال النبيّ له والدَّرجة التي ينالها.

وارتباط الإرهاب والجهاديّة في السَّعي المتعمَّد إلى الموت، هو محور الكتاب، ومنها استمدّ عنوانه. ويذهب الباحث الفرنسي إلى أنَّ خلافة "داعش" وهم وخرافة، واستحالتها الاستراتيجيّة تفسّر لماذا كان أولئك المتماهون بها متعاقدين على الموت، بدلًا من نذْر أنفسهم لمصلحة المسلمين، فلا وجود لأيّ أفق سياسي أو غد مشرق.

ويرفض "روا" فكرة أنَّ الإرهاب "الداعشي" أو "القاعدي" سببه الحرمان الاجتماعي والمظالم السياسيّة، ويعتقد أنَّ الارتباط المنهجي مع الموت هو أحد المداخل لفهم التطرُّف الراهن، فالبُعد العدمي مركزي هنا، والعنف ليس وسيلة بل غاية، وهو عنف بلا مستقبل.

ولا يتجاهل الكاتب الإرث الاستعماري، والتدخُّلات العسكريّة الغربيّة ضد شعوب الشرق الأوسط، والتهميش الاجتماعي للمهاجرين وأبنائهم، لدى رسم العلاقة بين العنف الإرهابي والتطرُّف الديني للإسلام.

لكنها -في رأيه- لا تكفي لتفسير الظواهر التي يدرسها، لأنَّ إلصاق عبارة تطرُّف بالدين أمر سيئ، إذ يترتب على ذلك أننا نحدِّد حالة معتدلة للدين، فلا توجد أديان معتدلة. أكان "كالفن" و"لوثر" معتدلين؟ بالتأكيد لا، فالكالفانيّة مثلًا في المفهوم اللاهوتي تُعدُّ "متطرِّفة". وتقوم فرضيّته على أنَّ التطرف العنيف ليس نتيجة التطرُّف الديني، وإنْ اقتبس منه الطُّرُق والنماذج، وهذا ما يسمّيه "أسلمة التطرُّف". فالأصوليّة الدينيّة موجودة وتطرح مشكلات اجتماعيّة مهمة، لأنها ترفض القيم القائمة على مركزيّة الفرد وحريته في جميع المجالات، لكن هذه الأصوليّة لا تُفضي بالضرورة إلى العنف السياسي. فيهودي أو مسيحي متزمتان هما مؤمنان "مطلقان" بدلًا من أن يكونا متطرفين، ويعيشان نوعًا من الانفصال الاجتماعي لكنهما ليسا عنيفين سياسيًّا، وغالبيّة السلفيين تندرج في هذا السجل غير العنيف.

لا شكّ أنه لا يمكن تعميم استنتاجات الباحث "روا" على جميع "الجهاديين" وبخاصة في الدول العربيّة والإسلاميّة، فدوافعهم مختلفة عن دوافع نظرائهم الغربيّين، وتلعب العوامل السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والعقديّة الدينيّة، فضلًا عن التحريض الإعلامي والمذهبي، والتوظيف السياسي الدولي والإقليمي لبعض التنظيمات "الجهادية"؛ كلّها تلعب دورًا في تغذية هذا التطرُّف وتوحشه، حيث يكون "الجهادي" العربي والمسلم ضحيّة لهذا الفكر المتطرِّف حينًا، وللتَّوظيف السياسي والتَّحريض المذهبيّ حينًا آخر ■